



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

FA 5657.1

HARVARD COLLEGE  
LIBRARY



TRANSFERRED TO  
FINE ARTS LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF  
CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

*Senator from Massachusetts*

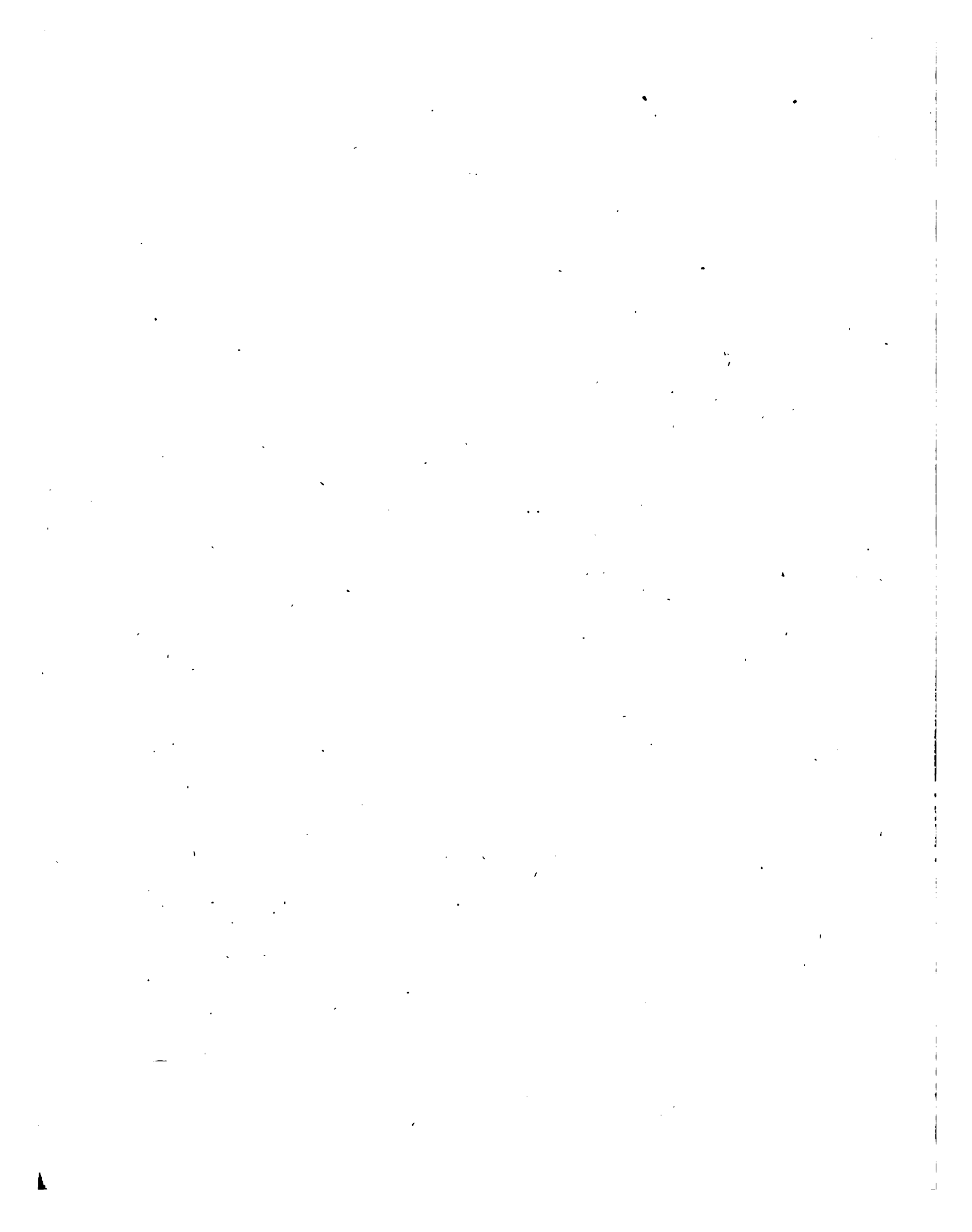
FOR BOOKS RELATING TO  
POLITICS AND FINE ARTS











0 ÜBER DIE  
MALEREI DER ALTEN.

---

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KUNST.



*Christian Bernhard J. P. Krebs 1818.*

VERANLASST VON B. RODE. *and*  
*Andrea*  
VERFASST VON A. RIEM, PR. ZU BERLIN.

---

BERLIN, 1787.

BEI FRIEDRICH MAURER.

~~II-2551~~

FA3257.1

*Summer fund.*  
ncir

46-24  
3497  
27

SEINER EXCELLENZ  
DEM STAATSMINISTER  
HERRN  
GRAFEN VON HERTZBERG,  
RITTER DES SCHWARZEN ADLERORDENS,  
&c. &c.

SEINER EXCELLENZ  
DEM STAATSMINISTER  
HERRN  
FREIHERRN VON CARMER,  
GROSKANZLER DES KÖNIGREICHS PREUSSEN,  
&c. &c.

SEINER EXCELLENZ  
DEM STAATSMINISTER  
HERRN  
FREIHERRN VON HEINITZ,

&c. &c.

WELCHER SICH BEMÜHTE DIE KÜNSTE DEM STAATE NÜTZLICH  
ZU MACHEN,



WIEDMEN DIESES WERK

D E R O

*ganz gehorsamste Diener*  
B. RODE und A. RIEM.



## V O R B E R I C H T.

---

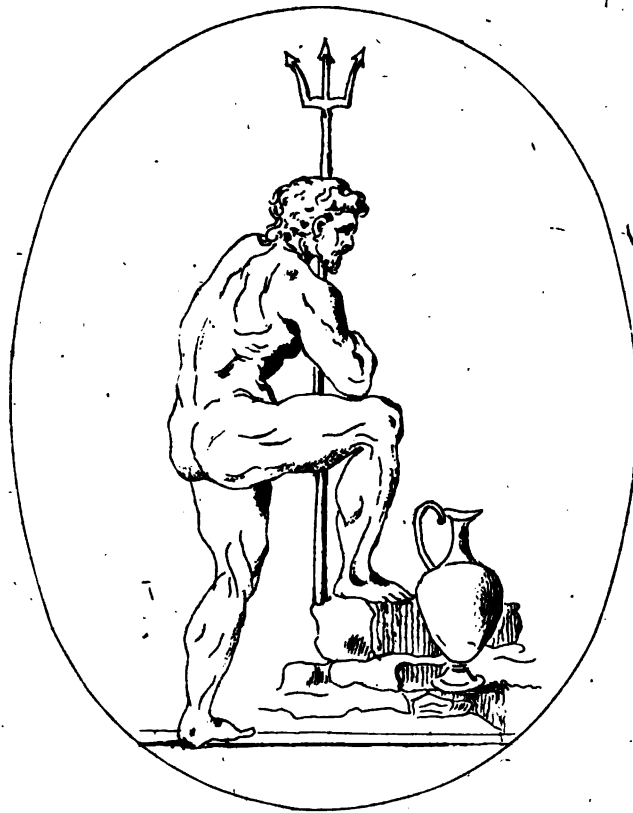
**D**ie Veranlassung zu dieser Schrift gaben mir häufige Unterredungen mit meinem Freunde B. RODE, welcher von dem seligen CALAU mündliche Nachrichten hatte, wie nach seiner Meinung die Alten malten. Einige Papiere, deren außerordentliche Verwirrung und Weiterschweifigkeit die eigentlichen Ideen des Mannes verschlangen, waren übrig, aber völlig unbrauchbar. Allmählich erhob sich bei uns die Idee, einer linearischen Behandlung zur Gewissheit, besonders da der Verfasser dieser Schrift, die Stellen der Alten forg-





( IV )

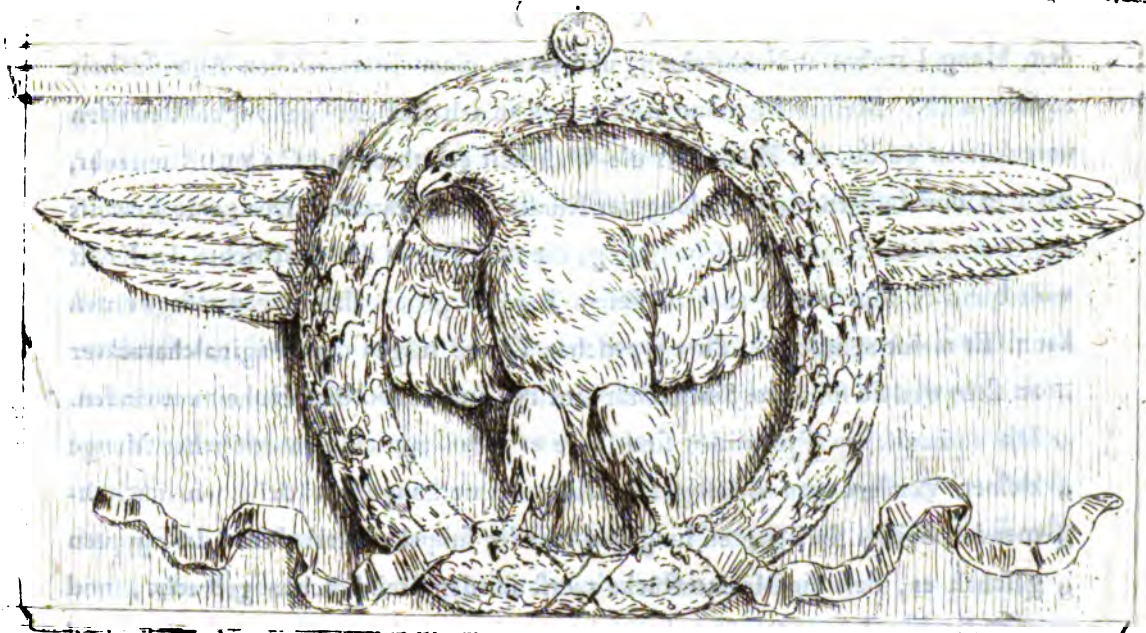
nach FIAMENGO's Original der SUSANNA gezeichnet. Zwei sind von SCHLÜTER; einige aus POKOKE und GEORG OGLE'S *Antiquities explained. Vol. I.* u. a. entlehnt, und von dem Verfasser radirt, welchem man die hie und da sich zeigende Fehler verzeihen wird, weil es die ersten Versuche desselben sind. Es thut uns leid, sagen zu müssen, daß wir diese Arbeit, um den jüngsten Sohn CALAU's der Welt nützlich zu machen, wenn er sich anders unsrer Hülfe nicht unwürdig macht, unternommen haben.



ÜBER  
DIE MAHLEREY  
DER ALTEN.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1961



Reclm. del.

## I.

### VON DEM URSPRUNG UND ANFANG DER KUNST.

#### I.

**D**ie größten Schriftsteller über die Werke der Kunst, selbst WINKELMANN und CAYLUS, geben der Kunst kein höheres Alterthum, als jenes der egyptischen Werke. Wenn auch WINKELMANN nicht gerade zu den Egyptiern die erste Erfindung der Kunst zuschreibt; wenn er auch glaubt, daß sie bei allen Völkern auf eine ähnliche Art hervorgebracht wurde, so erwähnt er doch des ältesten Volks nicht, bei welchem unstreitig die erste Erfindung aufzusuchen ist, und sein *non plus ultra*, ist EGYPTEN<sup>1)</sup>. Auch CAYLUS behauptet dieses gegen die richtigere Idee des Abt MIGNOT, mit einer Beharrlichkeit, welche bloß in

---

<sup>1)</sup> WINKELMANN'S Geschichte der Kunst. S. 4. 5.



dem Mangel mehrerer Nachrichten, und jenem einer litterarischen Allwissenheit zu suchen ist. Meiner Meinung nach, welche ich mit den gehörigen Beweisen unterstützen werde, hat MIGNOT die Wahrheit errathen, und CAYLUS unrecht, wenn er den Indiern die Erfindung der Künste streitig macht. Der ganze Beweis des Grafen beruht auf einer Behauptung, die zum Theile der Geschichte der Kunst widerspricht, zum Theile aber zu einem Beweise gegen ihn umgewandt werden kann. Er meint nemlich: „die egyptischen Werke trügen den Originalcharakter  
 „ an sich, weil sie mit ihrer Simplicität eine bewundernswürdige Hoheit verbänden.  
 „ Die indianischen Pyramiden sind, wie er sagt: mit einer unendlichen Menge  
 „ kleiner Verzierungen belästiget. Diese Bemerkung verräth einen nachah-  
 „ menden Geist. In Egypten hingegen ist alles simpel und erhaben. In Egypten  
 „ geschah es, daß die Marmorstücke zuerst aus den Steinbrüchen gebracht, und  
 „ daß sie, nachdem sie simpel behauen, eines auf das andere gesetzt, und  
 „ nach der Richtung der vier Hauptgegenden der Welt angeordnet waren, die  
 „ Pyramiden bildeten. Die andere Nationen kamen hernach mit dem Meißel  
 „ in der Hand, um durch einzelne Verschönerungen zu ersetzen, was ihnen  
 „ in Ansehung der weiten Aussicht der Ideen und der Grösse der Kräfte fehlte.  
 „ Die Menschen haben jederzeit bei allen ihren Unternehmungen vom Simpel  
 „ angefangen <sup>a)</sup>. „

Dem ersten Anscheine nach, hat diese Behauptung des Grafen viel überzeugendes für sich, welches sie aber bei einer mehreren Auseinandersetzung verliert. Es fragt sich nemlich, ob alles historisch wahr sei, was CAYLUS anführt, oder nicht; und ob der Gesichtspunkt richtig treffe, aus welchem er beurtheilt. Unrichtig ist es, daß in Egypten *Alles* simpel und erhaben sei, was die Werke der Kunst darbieten. Vielleicht gar unrichtig, daß die einfachen Werke älter sind, als die mit Zierrathen überladene.

---

<sup>a)</sup> CAYLUS Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst. 2. B. S. 334.

Es ist unlängbar, daß der Styl der Kindheit in allen Kunstwerken, welche eine große und mannigfaltige Zusammensetzung leiden, kleinlich, ohne Proportionen, Symmetrie und mit allem beladen war, was man in dieser erfahrungslosen, und mit Regeln unbekannten Epoche, als schön ansah. Je vortreflicher ein Werk seyn sollte, je mehr verschwendete man das Schöne bei seiner Struktur, um den Umfang der Größe seines Gehalts zu erweitern. Diesen kleinlichen Styl finden wir bei den ersten und ältesten Werken der Kunst unter den Egyptiern sowohl, als den Indiern, und eben dieser chargirte, überladene Styl, ist ein Beweis ihres höhern Alterthums. *Simplicität, mit bewundernswürdiger Hoheit verbunden*, wie sich CAYLUS ausdrückt, ist das Werk der höchsten Ausbildung der Kunst, des reinsten Geschmacks, und der größten Cultur; Vorzüge, auf welche die Kunstwerke der Egyptier nicht so ganz Ansprüche haben.

Um sich aufs lebhafteste zu überzeugen, darf man nur POKOCKS sehr detaillirte Beschreibung der Thore und des großen Tempels zu CARNACK, dem alten DIOSPOLIS oder THEBEN, nachsehen. Die Pforten dieses Tempels sind in Rücksicht ihrer pyramidalischen Form, (dem Sinnbilde des PHTAS oder reinsten Feuers) den indischen völlig ähnlich; sind eben so wie sie, mit Gestalten und Hieroglyphen beladen, wovon die ersten unter andern in Riesengröße, nach dem gigantischen Geschmack Egyptens aufgetragen sind <sup>3)</sup>. Zwar erwehnt POKOCK eines Thors eben dieses Tempels ohne Bilder und Zierrathen, und verfällt in denselben Irrthum wie CAYLUS, da er diese Simplicität für ein Zeichen seines Alterthums ansieht; indessen widersprechen seine folgenden Bemerkungen dieser Behauptung. Er bemerkt nemlich, daß es prächtig, und nach Regeln erbaut, und in gewisser Hinsicht, der RUSTICA gleich sey. Ist aber nicht eben dieses ein Beweis, daß es entweder, wie das vorhergehende wovon er S. 152. spricht, unvollendet, oder wenigstens jünger war als die ersten. Wenigstens scheint dieses nach dem

---

<sup>3)</sup> POKOCKS Beschreib. des Morgenlands. B. I. S. 150. 151.

DIONDOR, obgleich nicht den Worten nach, die richtigste Meinung zu seyn; denn er sagt von diesem Tempel, daß er an *Pracht der Zierrathen* seiner Einrichtung sowohl, als der Arbeit, mit seiner Größe in Verhältniß stehe <sup>4)</sup>. Ueberdem wurde der Tempel zu DIOSPOLIS mit Propyläen und andern Gebäuden, von verschiedenen Königen erweitert, und schon der Grundriß des Tempels beweist gegen das Alterthum dieses Thores, weil es an der äußersten Seite gegen Abend steht, und der Eingang des Pronaos, oder Vortempels, vielleicht gar des Propylons ist, welches später als der eigentliche Tempel ( *ἱεῖον* ) aufgeführt wurde.

Eben so voll *Zierrathen* als das Aeussere der Tempel, war auch das Innere. POKOCK sagt: „die Mauren auf beiden Seiten des Ganges, sind sowohl als die „ Pfoften selbst, mit den schönsten hieroglyphischen Figuren und Menschengestalten in sechs Feldern, über neun Fufs hoch, und zwölf breit, geziert. — Das „ Bauwerk in dem Tempel soll Schnitzwerk von Menschen, auf griechische und „ etruskische Art gehabt haben <sup>5)</sup>“. Ueberhaupt genommen war der Geschmack der Egyptier nichts weniger als einfach. Eben so wie sie ihre Tempel mit Hieroglyphen und Riesenbildern überladeten, so thaten sie es auch mit allen Werken der Kunst, die sie lieferten, so daß es zum Theile unlängbar ist, daß die *Verzierungen* und *Hieroglyphen* mehr der Hauptgegenstand ihrer Werke waren, als die ungeheure Masse selbst, die sie errichteten. Alle ihre *Hermen* und *Obeliken* waren mehr der Wissenschaften halben, als um ihrer selbst willen aufgestellt, und dienten ihnen statt Wissenschaften und Bücher. Diese *Zierrathen* ohne Geschmack und Verhältniß, findet man bei allen Werken welche sie errichteten, und selbst die Pyramiden hatten nach SAVARY Hieroglyphen <sup>6)</sup>, welche nach HERODOT, den Aufwand bezeichneten, den gewisse Lebensmittel der Arbeiter kosteten.

---

<sup>4)</sup> DIONDOR. Sic. Bibl. lib. I. cap. 46. ex interpr. Rhodom. Hanov. 1611.

<sup>5)</sup> POKOCK a. a. O. S. 154.

<sup>6)</sup> SAVARY Zustand des alten und neuen Egyptens. S. 188. 189.

Indessen irrt CAYLUS sehr, und zwar gegen die deutlichsten Aeußerungen der Geschichte; wenn er in der Simplicität der Pyramiden, die ersten und ältesten Beweise des Alterthums der ägyptischen Kunst zu finden glaubt. Dies würde der Fall seyn, wenn diese ungeheuren Denkmäler des drückendsten Despotismus, älter wären, als die krauffen Denkmäler der aufgehenden Kunst zu DIOSPOLIS. Aber dies ist gerade der Fall nicht. Lange war THEBAIS bevölkert und bewohnt, ehe das DELTA entstand, und MEMPHIS mit seinen Monumenten erbaut wurde. Nach DIODOR von SICILIEN, war der Tempel AMMUNS so alt, als die Entstehung der Könige <sup>7)</sup>. Dieser stand CCCCC Jahre bis auf BUSIRIS. Ich läugne nicht, daß diese Rechnung denjenigen sonderbar vorkommen werde, welche ihre Ursachen haben das Alter der Erde sehr klein anzunehmen; demjenigen der als Philosoph die Kräfte des menschlichen Verstandes bei Erfindungen, und die Langsamkeit womit er bei Ausbildung derselben zu Werke gehen kann, zu erwägen versteht; wird sie so ungereimt eben nicht vorkommen. Einer seiner Nachkommen erweiterte DIOSPOLIS, umgab es mit einer Mauer, und erhob diese Stadt, und gewiß auch den uralten Tempel (το ἱερόν παλαιόν) zu jener so sehr gerühmten Größe, worüber die Alten und Neuern erstaunen. ARTAPANUS beim EUSEB schreibt diese Erneuerung des großen Tempels dem Könige CHENEPHRES zu, welcher ihn durch MOSEN mit massiven Steinen soll haben erbauen lassen, da er vorher aus gebrannten Steinen errichtet war <sup>8)</sup>. Das Grab des OSMANDIAS zu LUXEREIN einem Theile des alten THEBENS, hat nach dem Jupitertempel in Rücksicht des Alterthums den zweiten Rang. Der achte von den Nachkommen dieses Königes, welcher Theben verschönerte, erbaute erst MEMPHIS. Lange nach ihm regierte MYRIS, welcher zuerst Pyramiden baute <sup>9)</sup>. Dieses erzählt uns DIODOR, dessen Beschreibung und Erzählungen, welche man so

<sup>7)</sup> DIOD. Sic. lib. I. cap. 45. pag. 41.

<sup>7)</sup> DIODOR. lib. I. cap. 52. p. 46. 47.

<sup>8)</sup> EUSEB. præp. Ev. vol. I. cap. 27. p. 432.

lange für übertrieben hielt, die Erfahrungen und Bemerkungen der Reisenden so wahr fanden. Wie weit älter waren also jene thebaischen Kunstwerke, welche an Verzierungen, voll des üppigsten Ueberflusses, jenen von SCHALEMBRON, SALSETTE und ILLURE in Indien nichts nachgeben; und wie sehr irrt CAYLUS, wenn er aus den ungleich jüngern Werken der Egyptier und ihrer größern Simplicität, auf das Alterthum dieses Volks vor jenem der Indier schließt, und sich eines, dem Litteraten kaum verzeihlichen Anachronismus schuldig macht.

Aber auch als Kenner der Werke der Kunst fehlte CAYLUS. „Die indianischen Pyramiden sagt er: sind mit einer unendlichen Menge kleiner Verzierungen, belästigt. Diese Bemerkung verräth einen nachahmenden Geist.“ CAYLUS wirft dieses mit einer flüchtigen Leichtigkeit hin, wodurch er vielleicht manchen getäuscht hat. Er bemerkt die außerordentliche Ungleichheit zwischen egyptischen und indischen Pyramiden nicht, denn in ganz Indien befindet sich keine Pyramide, welche mit den egyptischen Gleichheit hätte. Der ganze Vergleich fällt also von selbst hinweg. Versteht er aber darunter die pyramidalischen Thore der Tempel, so paßt sein Vergleich auch nur auf die egyptischen Thore, welche an Kindheit des Styls vor den indischen nichts, das sie vortheilhafter auszeichnete, zum voraus haben. Versteht aber CAYLUS die ungeheuren pyramidalischen Tempel darunter, von welchen RAYNAL nach ihm spricht <sup>10)</sup>, so ist sein Urtheil übereilt. Die Tempel Egyptens waren dies nicht minder, und diese Verzierungen waren gottesdienstliche Symbole, welche an keinem andern Orte so schicklich nach der Denkungsart des Volks angebracht werden konnten, als an ihren Pagoden. Uebrigens ist es etwas seltsames und gewiß sonderbares, aus den Verzierungen auf das Alter der Kunst zu schließen, und daß sie dadurch Nachahmung, und eben damit ein minderes Alterthum vor erhabenen Werken voll Simplicität verriethe.

---

<sup>10)</sup> RAYNAL philosop. Geschichte f. B. I Buch. VIII S. 97, 98. Kempten 1783.

verriethe. Wen sollten die Indier nachgeahmt haben? Etwa die Egyptier? Dann müßte doch wenigstens ein Volk ohne nachzuahmen diesen kleinlichen Styl, voll kindischer Zierereyen *erfunden haben*. Und wenn dies der Fall ist, warum sollen gerade die Indier, deren Weisen nie ihren väterlichen Boden verließen, und alle Nachahmungen verabscheuten, dieses von den Egyptiern gethan haben, die doch nach den Berichten des PHILOSTRAT, wovon hernach ein mehreres vorkommen wird, Abkömmlinge der Hindous, und ungleich jünger als sie sind? Und waren etwa die ungeheuren pyramidalischen Massen bei MEMPHIS, und der harte Marmor womit sie bekleidet waren, so leicht und gut zu verzieren als Tempel? Gewiß waren die Verzierungen nicht so leicht in den Marmor zu graben, als man einen Block auf den andern setzte, oder durch Mechanismus aufwand. Jahrhunderte hätte die ganze Arbeit einer solchen Pyramide um so gewisser erfordert, da erst Zeichnungen hätten verfertigt, ins unendliche vervielfältigt, und jeder einzelne Block durch einen einzigen Meister hätte bearbeitet werden müssen. Hierin vereinigte sich also die Ungeduld des Fürsten, sein Werk zu sehen, mit der Unmöglichkeit der ungeheuren Arbeit der Sculptur, um den einfachen Styl der Baukunst einer Pyramide hervorzubringen. Dies aber war der Fall in Indien nicht. Tausend Jahre, waren nach SONNERAT das wenigste, was die Indier auf die Erbauung und Verzierung der Pagoden zu SALSETTE und ILLURE verwenden mußten. —

Und was sind die Pyramiden Egyptens gegen diese Werke der Hindous? SONNERAT sagt: „die so hoch gerühmten Pyramiden Egyptens sind sehr „unbedeutende Denkmähler, wenn man sie mit den Pagoden zu SALSETTE „und ILLURE vergleicht. Die Figuren, die halberhobenen Arbeiten, „und die vielen tausend Säulen, welche sie zieren, und welche mit dem „Meißel, in einen und ebendenselben Felsen gehauen sind, beweisen, „dass wenigstens tausend Jahre nach einander daran muß seyn gearbeitet

„ worden. „ <sup>11)</sup> Diese Werke der Kunst sind so außerordentlich, daß die gemeinen Indier glauben, sie seyen vor fünf hundert tausend Jahren durch Gottheiten einer untern Klasse, errichtet worden <sup>12)</sup>.

Unstreitig wird Niemand der ein entschiedenes Gefühl für die Kunst hat, diese Werke der Hindous und Egyptier für schön halten, oder etwas mehr als Bewunderung, beim Anblick ihrer erstaunlichen Grösse und Umfangs fühlen; im Gegentheil, sie werden ihm rohe Arbeiten der Barbarey der Kunst seyn, welche für ächte Schönheit, und reine Proportionen, unfähig war, und um den Stolz der Despoten zu schmeicheln, Massen auf Massen thürmte. Nicht die Schönheit dieser Steinberge, setzt eigentlich in Verwunderung, sondern die Arbeit welche sie forderten, und die Unbekanntschaft mit den mechanischen Werkzeugen, die ihnen die Errichtung solcher Werke erleichterten. Wir bewundern mehr den unermesslichen Aufwand, die beharrliche Geduld, und die knechtische Sklaverey, welche diese Werke erforderten, als sie selbst. Noch hat ihre Structur keinen zur Nachahmung dieser geschmacklosen Werke gereizt. Ungleich schöner sind ihre Obeliskten, wo das Auge seinen Gegenstand umfassen, und die Verhältnisse des Ganzen, und die Symmetrie zu schätzen vermag, welches bei jenen Pyramiden keinen Punkt findet, wo es sich mit Vergnügen nur einen Augenblick verweilen möchte; oder etwas mehr als eine pyramidalische Fläche vor sich sähe, die sich allenthalben gleich ist.

CAYLUS hat Recht wenn er behauptet, daß die Menschen jederzeit vom Simpeln angefangen hätten, wenn er dadurch die auf kein Ganzes angewandte ersten Prinzipien der Kunst versteht. Wenn er aber hiermit etwas für die Egyptier und das Alterthum ihrer Kunst beweisen zu können glaubt, so irrt er außerordentlich. Es würde nemlich daraus folgen, daß die Indier diesem

---

<sup>11)</sup> SONNERAT. Reise nach Ostindien, III. B. IV. Cap. S. 173. Leipz. bey Sommer 1783.

<sup>12)</sup> RAYNAL 2. B. 3. Buch. XL S. 118. 119.

Grundsätze gemäß, lange über diese simplen Werke der Kindheit hinweg waren; daß, wenn Verzierungen (wie es zum Theile wahr ist, nemlich wenn sie nach Regeln und Verhältnissen angebracht sind) das reifere Alter der Kunst verrathen, dieser Vorzug allerdings den Indiern gebühre, welchen er den Besitz ähnlicher Werke einräumt.

## 2.

Ueber den Anfang der Kunst selbst sagt WINKELMANN: „ die Kunst „ hat mit der einfältigsten Gestaltung, und vermuthlich mit einer Art von „ Bildhauerei angefangen: denn auch ein Kind kann einer weichen Masse eine „ gewisse Form geben, aber es kann nichts auf einer Fläche zeichnen; weil zu „ jenem der bloße Begriff (solte wohl heißen: die bloße Vorstellung) einer „ Sache hinlänglich ist, zum Zeichnen aber viele andere Kenntnisse erfordert „ werden: aber die Malerei ist nachher die Ziererin der Bildhauerei „ geworden <sup>13)</sup>. „ Meiner Vermuthung nach irrt WINKELMANN, wenn er die Bildhauerkunst der Zeichnung an Alter vorsetzt, und zwar aus einem Grunde, welchem alles fehlt was uns überzeugen könnte. Er besteht in der Hypothese: *„ einem Kinde wäre es leichter einer weichen Masse eine Form zu „ geben, weil hiezu die bloße Vorstellung einer Sache hinlänglich sey: Es könne „ nichts auf eine Fläche zeichnen, weil hiezu viele andere Kenntnisse nöthig „ wären. „* WINKELMANN begeht hier den Fehler, daß er die beiden Fälle nicht gleich setzt, wie er hätte thun müssen, wenn seine Vermuthung etwas beweisen sollte. Er nimmt erst eine regellose kindisch geformte Masse an, und billig hätte er sich darneben eine regellose kindisch gebildete Zeichnung denken sollen, um wenigstens sich zu überzeugen, daß ein Kind eben so gewiß im Stande sey, schlecht auf eine Fläche zu zeichnen, als schlecht zu formen:

---

<sup>13)</sup> WINKELMANN: Gesch. der Kunst, I. Th. I. Cap. S. 4.



Die Fläche nimmt eben so gut eine schlechte Zeichnung an, als weicher Ton eine Gestalt, und ein Kind konnte eben so leicht in den Sand zeichnen, als weiche Massen bilden. Ich sehe auch nicht ein, daß die bloße Vorstellung einer Sache dieses Formen mehr erleichtere, als das Zeichnen, da eine gleiche Vorstellung beiden zum Grunde liegt, und vor Erfindung der Regeln, die beiden Arten sich an Werth gleich find, nemlich beide schlecht, und ohne Proportion. Die Kunst *gut* zu bilden bedarf subsidiarischer Kenntnisse eben so sehr, als die Kunst *gut* zu zeichnen, und nie wird der Bildhauer ohne Bekanntschaft mit den Regeln des Verhältnisses, ohne die Kenntniß des Nackenden oder der Falten, ohne Studium der Natur, des Kostums, des Expressiven, des Ebenmaasses, der Verkürzung und Verlängerung, welche ihm so nöthig als dem Mahler die Kenntniß der Perspektive ist, und ohne eine vorliegende Zeichnung, welche dem Zerstreuen der Gedanken Einhalt thut, Etwas liefern, was eines Anblicks werth sei. Hierzu kommt noch daß diese beide vortreflichen Künste, sich größtentheils auf einerlei Regeln gründen, einerlei Kenntnisse voraussetzen, und daß dasjenige, was die Bildhauerkunst gegen die Malerei entbehren kann, z. B. die Kenntniß des Colorits, u. s. w. bei einer schlechten Zeichnung eines Kindes eben so unnöthig ist, als dem Formen der weichen Masse.

Die Kunst zu zeichnen, da sie sich im Anbeginn bloß mit den äußersten Umrissen der Gegenstände beschäftigte, war im Gegentheile dem Scheine nach leichter, weil sie ohne alle Kenntnisse, und mit der äußersten Leichtigkeit geschehen konnte. Sie hatte bei dem Umfange der Leichtigkeit in der Behandlung jenen Vortheil, der der Plastik so bald nicht zu Theil werden konnte, nemlich Aehnlichkeit mit dem Gegenstande. Sie war, wie sie PLINIUS mit Recht nennt, ein bloßer Umriss des Schattens: *Umbra hominis lineis circumducta* <sup>14</sup>).

---

<sup>14</sup>) PLINIUS, Hist. nat. Vol. II. lib. 35. cap. 3. §. V. pag. 682. Edit. Harduin.

ATHENAGORAS <sup>15)</sup>, QUINTILIAN <sup>16)</sup> nehmen diese Skiagraphie, oder Schattenzeichnung, für die erste und älteste Art der Zeichnung an, und die Griechen gaben ihren Werken den Namen der MONOGRAMMEN (μονογράμματα) welche man aber mit den MONOCHROMEN (μονοχρώματα) nicht verwechseln muß. Zwar sagt ÆLIAN von dieser Art der ältesten Zeichnung, daß sie bei ihrer Entstehung so roh gewesen sei, daß man aus den bloßen linearischen Umrissen, weder die Gestalt eines Menschen noch Thieres erkennen konnte, sondern dabei schreiben mußte: das ist ein Ochse und jenes ein Pferd. οὕτως ἡ ἀρχαία σκιαγραφία ταῖς ζωαῖς, ὥστε περιγράφειν αὐταῖς τοὺς γραφείας τούτους θύρας, ἐκείνο ἵππον <sup>17)</sup>. Indessen beweist dieses, daß man ohne alle Rücksicht auf die dazu nöthigen Kenntnisse, welche WINKELMANN fordert, im Anfange wirklich eben so gut schlecht gezeichnet, als hernach geformt habe. Ueberdem ist es unmöglich ohne Zeichnung irgend ein plastisches Werk hervorzubringen, es sei so gut oder schlecht als es wolle. Zeichnung liegt dem Arbeiter in jeglichem Falle zum Grunde, sie sei in seiner Vorstellung, oder liege minder deutlich als in der Imagination, auf einer Fläche vor ihm. Die Imagination, vereint mit richtiger Beurtheilungskraft, welche sich Umriss, Spiel und Bewegung der Muskeln, Schönheit, Charakteristik, Präcision, Richtigkeit der Handlung, Harmonie des Ganzen durch seine Theile, edle Simplicität, und was zu einem guten Stücke der Bildhauerkunst nöthig seyn mag, lebhafter denkt, als die bloße Zeichnung vorstellen kann; diese hält dem Künstler jederzeit das hellste Bild vor, und zwar mit einer Deutlichkeit, daß dem Meister der Mangel an gehöriger Rundung, oder Ausdruck, oder

<sup>15)</sup> ATHENAGOR. in leg. p. christ. pag. 16. cit. ap. Hard. l. c. wo er den SAURIAS zum ersten Erfinder der linearischen Zeichnung macht, welcher den Schatten eines Pferdes

im Sonnenschein zeichnete. καὶ σκιαγραφίας μὲν αὐραίου ὡς Σαυρίου, ἵππον ἐν ἡλίῳ περιγράφαντες.

<sup>16)</sup> QUINT. cit. ib. lib. 4. cap. 2.

<sup>17)</sup> ÆLIAN. var. Hist. lib. X. cap. 19.

Disproportion auffällt, und unerträglich wird. Sie vervollkommenet ihr eigenes Ideal, weil sie ohne dem entworfenen Bilde zu schaden, Aenderungen in demselben machen, und es mit höheren Schönheiten zieren kann. Ohne dies Bild, was man bei dem Künstler, so idealisch es auch ist, als ein wirkliches Original annehmen muß, welches er nur in seinem Werke kopirt, vermag er nichts; und es ist eben so wahrhaftig ein reeller Gegenstand des innern Anschauens, als er den Beweis seiner Existenz in herrlichen Kopien dem äussern Sinne darlegt. Ist es hier nicht gleichgültig, ob die Zeichnung des Werks auf dem Papiere, wohin sie auch nie ganz gebracht werden kann, als Zeichnung genommen, oder im Spiegel des Geistes auf einer glänzenden Fläche darliegt, von welcher die Einbildungskraft sie mit allem Feuer, womit sie seine Schönheit fühlt, aufhebt, und in die Arbeit des Künstlers überträgt? Es ist unbeschreiblich wie sehr sie den Künstler unterstützt, wenn er sie gehörig benutzt, und wie sehr sie seiner Kunst in der Arbeit, und nachher in den Augen des Kenners zu Hülfe kommt. Es ist manchmal als wenn die ganze Seele des Meisters in sein Bild überginge, und sie giebt dem Meister jenes Eigenthümliche seiner Kunst, womit man sobald seine Werke von andern unterscheidet. Dies ist was die Stücke RAPHAELS so sehr auszeichnet, und jene Eigenheit hervorbringt, von welchen der Kenner so leicht auf den Meister schließt. Nicht Dichtkunst, welche die Gemälde zwar vortreten, aber auch zugleich nur dunkel sehen läßt, vermag den Eindruck zu bewirken, den die guten Werke der Kunst hervorbringen. Nie werde ich den Anblick LAOKOONS, der mich heftig rührte, und nie gewisse Stücke meines Freundes RODE vergessen, die, wie gewiß niemand der diesen großen Meister kennt, in Abrede seyn wird, den besten Stücken der jetzigen und ältern Zeit an die Seite gesetzt zu werden verdienen. Ich habe bei Betrachtung einiger griechischen Figuren, die einzeln auf der Leinwand standen, den Grundsatz bestärkt gefunden: daß der Meister in nichts größer sei, als wenn er einem ganz einfachen Stücke, welches dem Auge

kein Umherfchweifen, und keine Zerftreuung erlaubt, jene Vollkommenheit zu geben verfteht, welche fo ftark anzieht, daß man mit Mühe und Unwillen von der Betrachtung des Werkes ſich wegwendet, unzufrieden, es verlaſſen zu müſſen.

Ich glaube alfo nicht zu irren, wenn ich die Linearifche Zeichnung der Umriffe für älter, als alles anſehe, was die Plaftik liefern konnte. Die Spielwerke der Kinder für Werke der Kunft anzugeben; glauben zu wollen, daß man leichter Aehnlichkeit in Thon zu bilden, als durch grade Linien oder Schattenriffe zu zeichnen vermochte, ſcheint mir wenigſtens nicht wahrſcheinlich zu ſeyn. Die Menſchen ſind beſonders im erſten Zuſtand einer ungebildeten Natur immer Nachahmer, obgleich ſehr ſchlechte Nachahmer derſelben, und ihre Ungewandtheit, der völlige Mangel an Gewohnheit in den Arbeiten, und an Werkzeugen, leitet ſie unvermerkt zuerſt aufs Leichtere, und nur nach vielen überwundenen Hinderniſſen aufs Schwerere. Der erſte aufmerkſame Beobachter konnte ungleich leichter mit dem erſten dem beſten, was ihm in die Hände kam, einen Riſs zeichnen, als ohne Werkzeuge ein gleich ähnliches platiſches Werk formen, und die Natur ſcheint wirklich den Weg gegangen zu ſeyn, den PLINIUS ſie bei den Griechen gehen läßt. Nach ihm wurde DIBUTADES von SICYON durch einen Schattenriſs, welchen ſeine Tochter von ihrem Geliebten an die Wand gezeichnet hatte, zur Erfindung der Plaftik gebracht. Dieſer diente ihm zum Model (*τύπος*) den Thon darnach zu formen, und ihm die Aehnlichkeit des Umriffes zu geben <sup>18)</sup>.

Ich hoffe nicht, daß man den frühern Gebrauch des Thons, zu Lebensbedürfniffen, als einen Anfang der Kunft, und beſonders der Plaftik, Bildhauerkunſt und Malerey anſehen werde, denn ſonſt würden die Ziegelftreicher und dergleichen Thonarbeiter ſich an die PALLADIO'S, ANGELO'S &c. anſchließen

---

<sup>18)</sup> PLIN. H. N. lib. 35. Cap. 12. §. 43. pag. 710.

können, und zwar mit allem Recht, welches man doch wol nur im Scherze sagen, und nie im Ernste zugeben wird.

PLINIUS begehrt unter den vielen Fehlern, deren er sich allenthalben, vielleicht sehr verzeihlich, schuldig macht, auch jenen, daß er das Graben in Steine oder Marmor älter macht, als die Malerei <sup>19)</sup> (Pictura), welche bei ihm auch die Zeichenkunst einschließt, da die Maler der Alten, wie wir im Verfolge sehen werden, in der ersten Zeit der Kunst, und bis zur Erfindung des Pinsels, und lange nachher noch, ihre Gemälde mehr linearisch behandelten und zeichneten, als malten; wenn wir nemlich dieses Wort nach dem jetzigen Sprachgebrauche annehmen. Durch einen seltsamen Widerspruch schreibt er den Anfang der Bildhauerkunst und Malerei dem PHIDIAS zu <sup>20)</sup>; welchem Vorgeben nicht nur er selbst im 35ten Buche, sondern auch QUINTILIAN <sup>21)</sup> widerspricht, da der Monogrammen- Monochromen- und Polychromenmaler POLYGNOT, welcher ungefähr in der LXXIII Olympiade in dem Portikus PLESIANAKTION die Trojanerinnen <sup>22)</sup>, und schon vorher zu DELPHOS verschiedene Werke mit der größten Vollkommenheit malte, ARDICES von CORINTH und TELEPHANES von SICYON, deren Alter nicht mit Gewisheit angegeben werden kann, älter waren als PHIDIAS, welcher zuerst in der LXXXIII Olympiade zu malen anfangt. Diese beiden letztern nennt PLINIUS selbst als Erfinder dieser Kunst <sup>23)</sup>, nachdem er

<sup>19)</sup> PLIN. lib. 36. cap. 5. pag. 725. *Non omittendum hanc artem tanto vetustiore fuisse quam Picturam, aut Statuariam, quarum utraque cum Phidia cepit, LXXXIII Olympiade.*

<sup>20)</sup> L. c. & cap. VIII. §. XXXIV. p. 689.

<sup>21)</sup> QUINTIL. lib. 12. cap. 10. *Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur*

*Polygnotus atque Aglaophon &c.*

<sup>22)</sup> PLUTARCH, in Cimon. non proc. ab init.

<sup>23)</sup> PLIN. lib. 35. cap. 3. §. V. pag. 682. *Inventam linearem dicunt a Philocle Aegyptio, vel Cleante Corinthio, primi exercere Ardices Corinthius & Telephanes Sicyonius sine ullo etiamnum colore, jam tamen spargentes lineas*

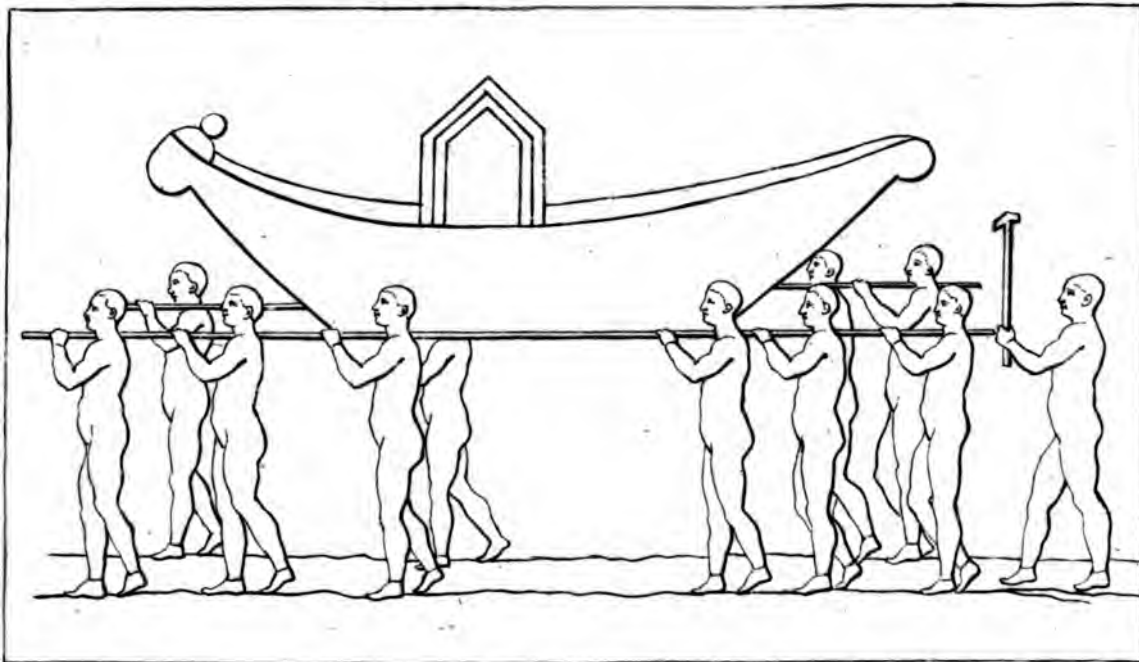
vorher den Egyptier PHILOCLES, und CLEANTH von CORINTH schon angeführt hatte.

Das Graben in Marmor setzt auch in jeder Hinsicht die Zeichenkunst, und folglich ihr Alterthum, voraus; denn die bloße Phantasie des Künstlers, und die Sprödigkeit und Schwere des Meißels, ohne alle vorliegende oder aufgetragene Zeichnung, müssen halberhobene Arbeiten hervorbringen, welche das ganze Schwankende des Regellofen und der Härte an sich tragen, und zwar um so mehr, wenn keine Kenntniss der Zeichenkunst die Einbildungskraft mit jenen Regeln bekannt gemacht hat, welche ihre Bilder fixirt, und ihnen die Deutlichkeit der Darstellung giebt, welcher nie der Unbekannte mit der Zeichenkunst fähig ist. Der bloße Dilletant in der Kunst vermag sich zwar die Umrisse der Gestalten und ihr Ganzes zu denken, aber da ihm die Regeln der Proportion und die Kenntnisse des Details fehlen, so vermag er sich noch nicht ein Auge zu denken, wie der Meister der Kunst, vielweniger es in einem Marmorblatt zu bearbeiten, da er es noch nicht einmal, was doch ungleich leichter ist, richtig zu zeichnen versteht. Die Imagination des Künstlers ist weit größer, richtiger und reiner, als jene des Nichtkünstlers. Aber auch dieser erlangt nur durch Zeichnen des Details die Fertigkeit zur Bearbeitung eines Ganzen, und zur richtigen Vorstellung der Ideale, die er copiren, oder auch nur sich denken will.

Dies sind einige von den Gründen, welche mich bewegen, das Daseyn der Zeichenkunst allen andern mit ihr verwandten Künsten, als älter, und als leichter zu erfinden, anzunehmen. WINKELMANN und die größten Kenner verlohren gewöhnlich den rechten Gesichtspunkt ihres Urtheils, sobald es hierüber zu entscheiden ankam; weil sie nicht nur in dem Irrthum sich fanden, als wären die Werke der Alten Werke des Pinsels, welche wirklich ungleich jünger, als jene des Meißels, sind; sondern auch die linearische Zeichnung mit dem Griffel gänzlich außer Acht ließen, so leicht sie auch damit bekannt werden konnten.

Selbst dann fanden sie noch Hindernisse, wenn sie sich den Griffel des Mahlers von Metall dachten, welcher zu steif und schwer für Arbeiten ist, welche Biegsamkeit und Leichtigkeit fodern. Das *Cestrum* oder *Viriculum* des PLINIUS war weder WINKELMANN noch CAYLUS bekannt, sonst würden sie leicht jene Schwierigkeiten überwunden, und ihr Erstaunen über die vorgegebene Flüchtigkeit und Feinheit der Pinselstriche auf Wänden und Thon gemäßiget haben.





## II.

BEI WELCHEM VOLKE IST DER URSPRUNG DER  
KUNST ZU SUCHEN.

### I.

**U**nfstreitig ist der Anfang aller Künste bei dem ältesten bekannten und zugleich demjenigen Volke zu suchen, welches vor allen andern Denkmäler seiner Weisheit und Cultur aufzeigt. Dieses Volk sind die Indier, und nicht die Egyptier. Indien hatte die Philosophie schon auf den höchsten Grad gebracht, ehe Nideregyp ten vom Schlamme des Nils hervorgebracht war. Der obere Theil dieses Landes, das sogenannte THEBAIS, hatte Aethiopier zu Stamm-



vätern, welche oberhalb der Catarakten herabkamen, und sich in Egypten ausdehnten. Man lese hierüber den HERODOT <sup>1)</sup>, und besonders den DIODOR von SICILIEN <sup>2)</sup>, wo man finden wird, daß die Egypter ihre meisten Gebrauche, die Apotheose der Könige, die Balsamirung, die Bildhauerkunst, Hieroglyphik, Gymnosophisten, und Staatsverfassung aus Aethiopien erhielten. Vereinigt man hiermit jene Stellen PHILOSTRATS, die wir in der Note anführen werden, so ergibt es sich deutlich, daß die INDIER, Stammväter der AETHIOPIER, und vielleicht aller Völker waren, und folglich auch Erfinder der Künste und Wissenschaften, die mit den Bedürfnissen der Menschen anfiengen, und im Verfolge mit einer gewissen Art von Luxus fortführen. APOLLONIUS von TYANA, war, nach PHILOSTRAT, willens, die Weisheit bei den Egyptiern zu suchen, und befragte sich deshalb bei seinem Lehrer, PYTHAGORAS. Dieser sagte ihm unter andern: „warum willst du die Weisheit nicht von den Indiern benennen, die sie erfunden haben, sondern von jenen, welche durch Adoption Väter derselben sind (σφίνας οὐκ ἔσαν ἢ Ἰνδοὶ εὗρον, οὐκ ἀπο τῶν Φυσικῶν πατέρων ὀνομαζέεις αὐτήν, ἀλλ' ἀπο τῶν Θεσσι) <sup>3)</sup>. „Nicht von euch,“ fährt er in einer andern Stelle gegen THESPESION und die Gymnosophisten zu reden fort, „erhielt PYTHAGORAS „die Philosophie, sondern von den INDIERN, und ihr selbst gabt dazumal „dem Pythagoras den Rath, dieselbe bei den Indiern zu suchen; da ihr die „Weisheit derselben ihm lobtet, weil ihr selbst ehemals Indier waret; welches „ihr jetzo deshalb nicht eingestehen wollt, weil ihr euch der Sage schämt, als „wäret ihr durch göttliche Strafgerichte von da hieher vertrieben worden; und „ihr thatet alles, um nicht für Aethiopier, welche aus Indien kamen, angesehen

<sup>1)</sup> HERODOT. lib. 2. ab init. seq.

<sup>2)</sup> DIOD. SIC. lib. 2. cap. 3.

<sup>3)</sup> PHILOSTRAT. in vit. Apollon. lib. 6. cap. 6. pag. 275. Edit. Parisiensis 1608. apud Marc. Orry.

„zu werden. Deshalb warft ihr die indischen Geräthe von euch, gleich als  
 „könntet ihr durch Ausziehung des indischen Kleides nun Aethiopier werden,  
 „und aufhören Indier zu seyn. Eben so verändertet ihr den Dienst der Götter,  
 „und nahmt die egyptische Art an, u. s. w. 4) Diese Stellen und der ganze  
 Verfolg des Kapitels zeigt uns also, daß selbst die Alten den Indiern die Vorzüge  
 des Alterthums und der Weisheit gaben, ehe PYTHAGORAS dieselben den  
 Griechen mittheilte; und was mich von der Richtigkeit der Meinung  
 PHILOSTRATS überzeugt, ist die Uebereinstimmung, welche sich in der  
 Lehre der Indier, nach APOLLONIUS und den neuesten Beobachtern, DOWS,  
 SONNERATS und anderer findet. Wo wären die Griechen auf das fünfte  
 Element, das *Akash* der Indier, verfallen, wenn sie es nicht von diesen  
 erhalten hätten? Die beweisende Stelle ist folgende: „APOLLONIUS fragte  
 „den weisen JARCHAS, woraus die Welt bestünde? Man antwortete ihm: aus  
 „Elementen. Etwa aus vier? Nein, erwiederte JARCHAS, nicht aus vier,  
 „sondern aus fünfen. Und welches ist das fünfte? Ausser Wasser, Luft, Erde  
 „und Feuer? Der Aether — 5).“

Nach eben diesem Schriftsteller behaupten die Indier der alten Zeiten, daß  
 der, welchen die Griechen BACCHUS nennen (denn eigentlich hatten die Indier  
 keinen Bacchus, sondern Einen Helden, von dem die Geschichte sagte, daß er  
 ihr Land durchzogen habe), ein Sohn des INDUS (wie PHILOSTRAT sagt,  
 des Flusses INDUS), und der Lehrer des thebaïschen gewesen sei (οἱ Ἰνδοὶ) Διονυσίου

4) Ebend. pag. 277. Σοφίας δὲ ταύτης ὀνομαζο-  
 μέν καὶ αὐτοὶ Πυθαγόρα συμβουλίαι χροῖον ἐν ταῖς Ἰνδῶν  
 ἀπηναιτο. Ἰνδοὶ τὸ ἀρχαῖον πάλαι οὗτοι, οὗτοι  
 δ' αἰδοὶ τε λέγουσι, δὲ ἐν ἐκ μαθημάτων τῆς γῆς ἀφικασθε  
 διουρο, ἑτέροι μάλιν ἐβουλεύεσθαι δοκεῖν, ἢ Λιδίωσι. οἱ αὖτε  
 τῶν Ἰνδῶν ἑσόντες. Πάντα ὁμῶς ἐς ταῦτα ὁρᾷτο. ἴδον  
 συνημνῶντες μὲν ἐκαστοί, ἑσπότη ἀλλήλων, ὁσπότης ἑνὸς αὐ-

δομενοὶ τὸ Λιδίωσις εἶναι. Θεοὺς δὲ θεωροῦνται κ. τ. λ.

5) Ebend. lib. 3. cap. II. pag. 141. 142.  
 ἤρτο το σὲ τίνα ἐγγασθῆναι τοῦ κοσμοῦ οὐκ οἶτο. οἱ δὲ  
 εἶπεν, ἐκ τεσσάρων. μὲν, οὐκ τεσσάρων; οὐ τεσσάρων,  
 οὐκ ἑξ Ἰαρχας, ἀλλὰ πεντε. καὶ τί σὺν οὐκ, πεντε  
 γίνονται παρὰ τὸ ὕδωρ τε, καὶ τὸν αἶρα, καὶ τὴν γῆν, καὶ  
 τὸ πῦρ; οὐ Λιδίης αἶπεν.

γενεθαι ποταμού παιδα Ἰνδου λεγουσιν. ὡς Φωτισσαστα του εκ Θηβω κ.τ.λ. <sup>6)</sup>; und gewiß, wäre der sogenannte BACCHUS der Indier ein thebaisches Wesen, und von da nach Indien gekommen, so würden diejenigen, welche seine Bildsäule auf dem Berge NYSA errichteten, sie nach ihrer Manier verfertigt haben. Diese Bildsäule aber stellte nichts weniger denn einen Egypter vor; sondern einen jungen Indier. το δε αγαλμα, εικασται μιν σφηβω Ἰνδω, λιθου δε εξεσται λευκου <sup>7)</sup>. Hier finden wir also schon eine indische Bildsäule von weißem Steine, welche die Griechen für den BACCHUS ansehen. Ob sie ein Werk ALEXANDERS DES GROSSEN sei, der durch eine unbegreifliche Seltsamkeit die schönere griechische Gestalt vernachlässigte, und lieber die indische wählte, und der Bildsäule geben liefs, lasse ich dahin gestellt seyn. Mir kommt es nicht wahrscheinlich vor, und zwar weil man in Indien den Fehler, wie in Großbritannien, und vielleicht vor Alters überall, beging, große Werke großen Männern zuzuschreiben. So wie die Britten die großen Höhlen, welche die Natur bildete, ihrem FINGAL zuschrieben; eben so machten es die Indier mit ALEXANDER. „Die Braminen, sagt RAYNAL, legen dem großen „ALEXANDER alles bei, was ihnen über die natürlichen Kräfte zu seyn „scheint <sup>8)</sup>;“ und diesen Fehler mag PHILOSTRAT so gut mit den Griechen, als die Indier, an sich gehabt haben.

## 2.

Vielleicht aber mögte dieser historische Beweis für das Alterthum der Indier nicht gänzlich einem jeglichen meiner Leser genug thun, wenn er nicht mit andern unterstützt wird; ich werde also noch einige hinzufügen. Nach ALEXANDER DOW ist es gewiß, daß die BEDAS im Anfange des CAI-

<sup>6)</sup> Ebend. lib. 2. cap. 4. pag. 64. 65.

<sup>7)</sup> Ebend. pag. 64.

<sup>8)</sup> RAYNAL philos. Gesch. des Handels. Vol. 2. Buch 3. XXI. S. 119.

JUG, oder vor 4800 geschrieben sind <sup>9)</sup>. Eine Meinung, welche SONNERAT nicht bezweifelt, sondern annimmt <sup>10)</sup>. Diese handeln unter andern von der Astronomie und dergleichen. So überspannt nun auch die Zeitrechnungen der Indier zu seyn scheinen, so entdeckte doch schon Herr LE GENTIL, daß alle Zahlen derselben astronomische Perioden, und keine verwirrte ohne alle Ordnung hingeworfene Zahlen sind. Eben dieselben waren bei den Chaldäern, welche man für sehr alt gelten läßt, üblich, welche sie unstreitig von den einzigen Avtochtonen Afiens, nemlich den Indiern (so weit nemlich unsere Bekanntschaft mit Völkern reicht), und ihren Brachmanen erhielten.

Nach den Brachmanen, so lesen wir Herrn LE GENTIL, bei SONNERAT angeführt, beträgt der Fortschritt der Nachtgleichen, oder die jährliche Bewegung der Fixsterne von Abend nach Morgen in einem Jahre 54 Secunden; nach unsern Beobachtungen beträgt sie 55 Sec. 30 Terzien, oder in 70 Jahren beinahe einen Grad. Hieraus machen die Indier einen CYCLUS von 60 Jahren, während welchem die Fixsterne ihre Länge um 54 Minuten verändern. Diesen CYCLUS nennt BEROSUS, ein chaldäischer Schriftsteller, *Soffos*.

Die Braminen bedienen sich gleichfalls der unifolarischen Periode von 600 Jahren, welche nach BEROSUS *Neros*, und bei JOSEPHUS *das große Jahr* heisst. Die Periode von 60 Jahren verhält sich zu jener von 600 eben so, wie 432,000 zu 4,320,000, welcher Zahlen sich die Braminen zu ihren astronomischen Berechnungen bedienen. Nun aber enthalten diese Perioden eine bestimmte Zahl der anomalischen Periode von 248 Tagen, deren sich die Braminen bedienen, die Bewegung und Erdferne des Mondes zu berechnen; gesetzt, daß sie zu einer und ebenderfelben Zeit von einerlei Punkte anfangen,

---

<sup>9)</sup> ALEX. DOW Abhandl. zur Erl. der Geschichte der Religion &c. von Hindostan. I. S. 9.

<sup>10)</sup> SONNERATS Reise nach Ostindien. Buch III. Cap. 3. S. 167.

und sich nach einerlei Richtung bewegen, da sie denn nach 248 Tagen, in ebenderselben Stunde und Punkte, in und von welchen sie ausgegangen waren wieder zusammentreffen werden.

Die Fixsterne rücken in 60 Jahren um 54 Min.

fort; folglich rücken sie in 3600 Jahren fort 54 Gr. in 3,600 Jahren.

Diese Periode heist bei **BEROSUS** *Saros*; folglich vollenden die Fixsterne in 24000 Jahren ihren ganzen

Umlauf, oder — — — 360 Gr. in 24,000 Jahren.

Neun dieser Revolutionen geben — — — 216,000 Jahre.

Allein man muß bemerken, daß die Perioden von 60 und von 600 Jahren, wenn sie mit 360, der Tagezahl eines indischen Jahres, in Tage verwandelt werden, die Zahlen 21,600 und 216,000 geben, wovon die letztere die obige Anzahl von Jahren giebt. Diese mit 2 multiplicirt, giebt die Dauer des vierten indischen Weltalters — — — 432,000 Jahre.

Nun spricht **BEROSUS** von astronomischen Beobachtungen, welche die alten Chaldäer 432,000 Jahre gemacht haben sollen. Allein Herr **LE GENTIL** beweiset sehr richtig, daß die Alten in ihren Berechnungen das Jahr zu 360 Tagen annahmen <sup>11)</sup>, und es in 1000 gleiche Theile theilten; folglich sind die 432,000 Jahre der Chaldäer nicht mehr als 432; und die 720,000, deren andre gedenken, nicht mehr als 720, wie auch wirklich **PLINIUS** sagt.

Das

---

<sup>11)</sup> Daß dieses wirklich die ältesten Völker vor ihrer größern Cultur thaten, beweist das Beispiel der Mexicaner, welche gleichfalls das Jahr zu 360 Tagen rechneten, und die 5 übrigen Tage *überflüssige Tage* nannten, und, weil sie zu keinem Monat gehörten, ohne Arbeit und Gottesdienst, in bloßen Lustbarkeiten verbrachten. **ROBERTSON'S** Gesch. von America. Band 2. Buch 7. S. 336.

Das vierte Weltalter	{	mit 2 multiplicirt giebt für das 3te	864,000	} Jahre.	
		mit 3	— — —		1,296,000
		mit 4	— — —		1,728,000

Folglich enthalten diese Weltalter:

Das erste 4 Perioden	{	von 432,000 Jahren.
Das zweite 3 Perioden		
Das dritte 2 Perioden		
Das vierte eine Periode		

Diese zehn Perioden geben 4,320,000 Jahre.

Man bemerke, daß die Zahlen 4, 3, 2, welche die Verhältnisse der drei ersten Weltalter bezeichnen, wenn sie zusammengerückt werden, 432 geben, welche mit den 432 Jahren der astronomischen Beobachtungen der Chaldäer übereinkommen, und, wenn jedes in 1000 Theile getheilt wird, die Zahl der Jahre des KAL-YUGAM, oder 432,000 geben. So ungeheuer auch diese Zahlen, noch mehr aber die Jahre des Lebens des BRUMA und WISCHENOV scheinen mögen, so muß man nicht vergessen, daß sie insgesamt aus dem Fortschritte der Nachtgleichen, von 54 Secunden, entspringen, und folglich nicht so ungereimt sind, als sie dem ersten Anblicke nach scheinen.

Ist diese Aehnlichkeit der indischen und chaldäischen Rechnung nicht auffallend? Und, da vor 4800 Jahren schon nach diesen Grundsätzen bei den Indiern verfahren wurde, sind sie oder die Chaldäer, oder Egyptier älter <sup>11)</sup> <sup>12)</sup>?

### 3.

Diese Bemerkung machte mich auf unsere eigene Zeitrechnung aufmerksam, und ich ging den wichtigsten Chronologen nach, und fand endlich glücklich,

<sup>11)</sup> SONNERATS Reise nach Ostind. u. China. 3. Buch, 12. Cap. S. 241. 242. 243.

<sup>12)</sup> LE GENTIL voyage dans les mers des Indes. T. I. P. 321.

dafs unsere ganze Zeitrechnung von den Indiern copirt sei. Nehmen wir die astronomische Zeitrechnung der Julianischen Periode von 7680 Jahren, von welchen bis zur Zeitrechnung von der Geburt Christi verfloffen 4713 Jahre; und ziehen davon ab die Jahre bis zur Sündfluth — 1656 —  
 so bleiben für die Zeit von der Sündfluth bis Christum 3057 —  
 hierzu die Jahre unserer Zeitrechnung, mit — 1786 —  
 So ergiebt sich von der Sündfluth bis auf den heutigen Tag die

Summe von 4843 Jahren.

Diese Berechnung hat mit der orthodoxen Zeitrechnung des RÖMISCHEN MARTYROLOGIUMS viel gleiches, welche auf Veranstaltung Pabst GREGORS DES DREYZEHNTEN, und Bestätigung URBANS DES ACHTEN jeden 25ten December, und unter andern folgendes, vorgelesen wird. *Anno a creatione mundi, quando in principio Deus creavit coelum et terram, quinquies millesimo centesimo nonagesimo nono, a diluvio vero, anno bis-millesimo non-gentesimo quinquagesimo septimo &c. Jesus Christus nascitur.* „Im Jahre von „Erschaffung der Welt, da Gott im Anfange Himmel und Erde schuf, 5199, „von der Sündfluth aber im Jahre 2957 &c., wurde Jesus Christus geboren.“ Nehmen wir nun diese — — — 2957 Jahre, und setzen die Jahre von Christo an hinzu, mit — 1786 —  
 so ergiebt sich der Zeitraum von — — — 4743 Jahren.  
 Die ganze Differenz mit der Julianischen Periode ist nicht stärker als 100 Jahre.

Hier verdient die Billigkeit des Martyrologiums einen Platz. Bekanntlich weicht der hebräische und griechische Codex des alten Testaments in der Zeitrechnung von Erschaffung der Welt um nicht weniger denn 1500 Jahre von einander ab. Das Martyrologium theilt die Schwierigkeit auf eine glückliche Weise, dafs es der hebräischen Zeitrechnung die Hälfte der 1500-Jahre beilegt, und der griechischen entzieht; wodurch die 4743 Jahre herauskommen, welche der astronomischen so nahe kommt. Mich dünkt, da bei einer Differenz von

1500 Jahren um mehr denn die Hälfte geirrt seyn kann, daß es auch kein Verbrechen seyn werde, die 100 fehlenden Jahre dem ganzen beizulegen.

Die Indier, besonders die Verehrer des SCHIVEN und WISTENOU, sagt SONNERAT <sup>13)</sup>, theilen die Jahre bis zur ersten Schöpfung, in welchen sie auch übereinstimmen, in vier Weltalter, welche durch eine ALLGEMEINE UEBERSCHWEMMUNG von einander getrennt werden. Von dieser, nach unsrer Art zu reden, SÜNDFLUTH an, beginnt die Periode KAL-YUGAM, von deren Entstehung die Indier jetzo das — 4887te Jahr

rechnen. Vergleichen wir hiermit das Jahr der Julianischen

Periode, welches, wie oben angezeigt, das — 4843te Jahr

ist; so macht die ganze Differenz nicht mehr, als — 44 —

jene des Martyrologiums aber — — 144 —

welche jeder, der die Unsicherheit der Rechnungen, besonders in dem Zeitraum der Richter u. s. w. kennt, kaum für einen Unterschied wird gelten lassen.

Macht nun dieses alles es nicht mehr als wahrscheinlich, daß die Zeitrechnungen der Völker von den Indiern, als dem Stammvolke des Menschengeschlechts, herkommen, wie GATTERER <sup>14)</sup> hinlänglich erwiesen hat, und daß folglich der Anfang der Künste bei diesem Volke zu suchen sei?

#### 4.

Nimmt man hierzu noch die Lage des Landes, welche so vielen Einfluß auf die Kunst hat, so wird es immer glaubwürdiger, daß sie daselbst entstanden sei. Kein Land in der Welt bietet so viele Schönheiten dar, als dieser Theil ASIENS; und nirgends, selbst nicht unter dem milden Himmel Griechenlands, legte die Natur so mannigfaltige Schönheiten dem Auge dar, als in Indien.

---

<sup>13)</sup> SONNERAT am angef. Orte. Buch III. Cap. 10. S. 226.

<sup>14)</sup> GATTERERS Abriss der Universalgesch. 1773. S. 39. 40. 41.



Aber auch dieses würde es nur so viel wahrscheinlicher, obgleich nicht ganz gewiß machen, daß Indien eben sowol die Pflanzschule der Künste, als des menschlichen Geschlechts gewesen sei; wenn wir dieses nicht in noch vorhandenen Denkmälern derselben, welche uns völlig überzeugen, sehen könnten. SONNERAT sagt daher sehr richtig: „Man findet in Indien Spuren des „höchsten Alterthums; und es ist sehr wahrscheinlich, daß sich die Kräfte des „Verstandes da am ersten werden entwickelt haben, wo der Mensch von „physischen Bedürfnissen frei ist. Es ist bekannt, daß die Alten *die ersten Keime „ihrer Kenntnisse aus Indien holten.* — — BACCHUS, SEMIRAMIS, „SESOSTRIS, ALEXANDER, und andere vor ihnen, würden nicht so große „Züge nach Indien unternommen haben, wenn nicht der allgemeine Ruf dieses — „Landes sie dahin gelockt hätte. Noch lange vor jenen Eroberern eilten alle „Nationen nach Indien, Weisheit und Schätze daher zu holen. Noch ehe „RAMA seine Lehre daselbst ausbreitete, also jetzt vor mehr als 4800 Jahren, „waren die Indier schon so aufgeklärt, als sie jetzt sind; wovon ihre heiligen „Bücher zum Beweise dienen können. Die Pagoden zu SALSETTE und „die Akerthümer zu TREBICARRE liefern Spuren *des höchsten Alterthums,* „u. s. w.“ <sup>15)</sup>

Zu den Denkmälern, welche das tiefste Alterthum der Kunst beweisen, gehören noch die Tempel der sieben Pagoden zwischen SADRAS und PONDICHERY, zu SCHALEMBRON, SCHIRANGAM, und vorzüglich zu SCHIAGRENAT. Der erste *der sieben Pagoden* war auf das Land erbauet, und kam durch den in Jahrhunderten nicht allzumerklichen Anwachs des Meeres so weit von dem festen Lande in die See hinab, daß das Wasser jetzt bis an das erste Stockwerk hinanreicht. Der Tempel zu SCHALEMBRON hat ein noch wichtigeres Kennzeichen seines Alterthums; nemlich Aufschriften einer Sprache,

---

<sup>15)</sup> SONNERAT am angef. O. S. 4.

die vorlängst schon ausgestorben ist. Wie getreu die Braminen die heiligen Sprachen bewahrten, ist bekannt. Die Schriftzüge, die keinem Braminen zu entziffern möglich sind, verrathen also eine Zeit, wo die SHANSCRITTA noch nicht die heilige Sprache war, für Tempel und Diener der Gottheit bestimmt, sondern die verlohrene der Aufschriften. Diese Schrift muß also älter seyn als jene, und der Tempel, der sie bewahrte, nicht minder alt. Von dem Tempel zu SCHIAGRENAT haben die Braminen, welche sonst alle große Werke dem ALEXANDER zuschreiben, die uralte Sage unter sich, daß er in der Zeit PARITSCHITU'S, des ersten Königes auf der Küste ORIXA, im Anfange des KAL - YUGAMS, und folglich vor 4884 Jahren erbauet sei <sup>16)</sup>.

Wir finden also bei den Indiern schon Architektur, welche freilich den Namen derselben, nach Grundfätzen eines PALLADIO, wol nicht verdient; sondern ehe Denkmäler der Kindheit des Geschmacks, der Regellofigkeit und willkührlicher Erzeugnisse der Phantasie sind. Indessen finden wir noch mehr, als wir vielleicht erwarteten; nemlich die Modelle der egyptischen Kunst, und des Geschmacks am NIL. Die indischen Tempel haben jene pyramidalische Thore, die sie COBROM'S nennen, welche voller Figuren sind, wie jene Thore zu CARNACK an dem großen Tempel, wovon wir schon geredet haben. An den Pagoden zu SALSETTE finden wir *halb erhobene* Arbeiten und Säulen, welche mit dem Meißel verfertigt sind, und wovon die ersten uralte Kenntnisse der Zeichenkunst und Plastik voraussetzen. *Thiere und Wundergeschichten auf Ziegelsteine* gegraben, sagt RAYNAL, bedecken die Mauren von außen und innen <sup>17)</sup>.

Diese uralte Werke Indiens haben überdem alles, was ihr Alterthum ins Licht setzen kann. Kindheit des Geschmacks in den überladnen Verzierungen;

<sup>16)</sup> Ebendaf. Buch III. Cap. 4. S. 172. 173.

<sup>17)</sup> RAYNAL am angef. O. Buch I. S. 97. 98. I. Band.

giganteske Gestalten und Grösse, woran das erste Bemühen der Kunst Behagen fand, weil es Erstaunen verursacht; und Erstaunen über alles, was uns der Mangel grösserer Erkenntnisse verbirgt, der Hauptzug im Charakter unerfahrener Völker, und folglich auch im Style der Kunst ist. RAYNALS Tadel ist dagegen der sprechendste Beweis. „Die alten Pagoden, sagt er: es ist wahr, „setzen einen durch ihre Dauerhaftigkeit und Umfang in Erstaunen; allein die „Architektur und Auszierung derselben sind von der schlechtesten Manier <sup>18)</sup>.“ So schlecht arbeitet kein Volk das bessere Muster vor sich hat, sondern das seine Künste selbst erfand und eigenthümlich dieselben besitzt, und mit allen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, welche die Unbekanntschaft mit Regeln, und der Mangel eines Modells hervorbringt. Das nachahmende Volk bessert ungleich leichter an Styl und Geschmack, als das erfindende, welches seine Werke nicht niederreißen wird, die ihm mehr denn ein Jahrtausend Mühe kosteten, blos weil andere Zeiten einen andern Geschmack erfinden.

Die üppige Natur HINDOSTANS, war eine andere Ursache des chargirten Geschmacks und der Ueberladung in den Werken der Kunst. Gemeiniglich sind die Menschen getreue Kopien der Natur, und lieben was sie beständig um sich her sehen. Man findet dieses charakteristische in allen Kunstwerken der Welt von einem Ende zum andern. Die nordischen Völker, an den ewigen einfachen Anblick ihrer Wälder und hohen Eichstämme gewöhnt, thürmten Steinmassen von gewaltiger Grösse, wie die Britten, in verschiedenen Gegenden, und unter andern in der Gegend von KESWICK in WESTMORELAND, und wie die Deutschen beim Tempel TANNFANNA's errichteten, übereinander. Diese Denkmähler sind aber eigentlich mehr Beweise der Riesenkräfte der nordischen Völker, als einer Kunst welche mit der Architektur verwandt wäre. In den heissen Ländern bringt das Klima nicht nur einen,

---

<sup>18)</sup> Ebendaf. S. 97.

seiner Hitze angemessnen Geschmack, hervor, sondern es bewürkt auch jene Trägheit des Geistes, welche mit ruhiger Zufriedenheit seine Künste anblickt, ohne die geringste Ahndung zu fühlen, daß sie irgend einer Verbesserung fähig seyen. So bleiben die Künste im Stillstehen, ohne Veränderung, es sey dann daß irgend ein nothwendiges Bedürfnis den Geist aufwecke, und zum Nachdenken, Erfinden und Verbessern nöthige. Daher erklärt sich das ewige Einerlei im Geschmack der Indier, Japaner, Chinesen, Egyptier und andern, welcher sich von den ältesten Zeiten her ohne merkliche Aenderungen erhielt, so daß die jetzigen Werke der Kunst dieser Völker eine richtige Kopie der Alten, und sonst nichts sind. Mit gleichem Abscheu sieht der Asiate die bessern Werke der Kunst des Europäers an, und bleibt bei seiner alten Weise, wie ehemals der Egyptier. jene des gebildeten Griechenlands vor den Zeiten der PTOLEMÆER.

## 5.

Hieraus — denn die mehreren Beweise von der Cultur Indiens, in Rücksicht der Philosophie, Religion u. s. w. würden hier, so sehr sie auch zu mehrerer Unterstützung der Beweise beitragen, nicht an ihrem rechten Orte stehen — ergiebt sich das Alterthum der Kunst bei den Indiern vor allen bekannten Völkern hinlänglich. Sie hatten Bildsäulen, halberhobne Arbeiten der Plastik und der Bildgrabekunst, welche linearische Mahlerei — wenn auch nicht mit dem Pinsel, denn auch die Griechen hatten schon Meisterstücke, noch ehe der Pinsel erfunden war — und Zeichnung voraussetzen. Ihr Gehalt stand in gleichem Verhältniß mit den Werken der Bau- und Bildgrabekunst, das heist, sie waren roh, schlecht, ohne Regeln und Geschmack, wie bei den Egyptiern und andern Völkern, welche bei den Anfangsgründen der Kunst stehen blieben, ohne sie zu verfeinern und zu erweitern.

Dies wenige wird dem Leser hinlänglich zeigen, welches Land auf Erfindung Ansprüche habe, und welches sich im Falle der Nachahmung befinde. Sollte ich wohl Ursache haben, um Nachsicht für den chronologischen Beweis des Alterthums der Künste Indiens zu bitten?



III.

*Reclam. u. d. Ex. u. p. b. a. n. t. i. p.*



Reclam 1861.

### III.

VON DER ZEICHENKUNST BEI DEN MEXICANERN UND  
ANDERN VÖLKERN, ZUM BEWEIS IHRES ALTERTHUMS.

#### I.

Der Anfang der Kunst entstand bei den Völkern durch die verschiedenen Bedürfnisse der Nothwendigkeit, und die Liebe zum Nachruhm. Die Sprache der Natur, und vorzüglich des jugendlichen Zeitalters der Menschheit, ehe

E

Sprachen durch viele Worte bereichert, und die Seele sich an einfachere Ideen gewöhnt und sich ihrer Apperception fähig gemacht hatte, war Bildersprache. So reden, wie weiland die Patriarchen der Vorwelt, jene uralten Indier, Aegyptier, Chaldäer, Perfer, Griechen und alle andre Völker thaten; die wilden Nationen Amerika's, jene Bildersprache, worinnen sich Kinder und Menschen ausdrücken, denen die Gabe, sich begreiflich zu machen, und die hinlängliche Wörterkenntnisse fehlen. Die Prosodie ohne Rythmus war die erste Sprache der Schriftsteller, und gehäufte Bilder der Einbildungskraft vertraten die Stelle der Deutlichkeit. Daher kamen die unzähligen Symbolen der Asiaten; die Hieroglyphen der Egyptier; das Muthos der Griechen; die Fabeln der Perfer; die Gefänge der Druiden. FINGALS Sprache war die Sprache eines barbarischen Volkes, voll Bilder, wie sie die Natur darbietet, und rein ohne künstlichen Schmuck, und ist noch jetzt eine sanfte, gefällige Sprache der Dichtkunst, die um so mehr bezaubert, als sie die geborgte Schminke der Künstelei und steifer Regeln abwirft.

Indessen war diese Sprache im Anfange nichts weniger denn einnehmend, und noch weit weniger bequem. Die Bilder verhüllten den Kern, und reichten nicht immer zu, alle Begriffe und Ahndungen der Seele auszudrücken; und bei allen alten Völkern war diese Sprachart auch zugleich Schreibart, und daher entstanden die vielen und tausendfältigen Fiktionen, die symbolische, mystische Art sich auszudrücken, welche über die Geschichte der Völker jenes unaufklärbare Dunkel verbreitete, welches man in der Mythologie derselben antrifft. Die ein und zwanzig Verwandlungen des SCHIVEN, das Wandeln dieser Gottheit auf Erden, die Hölle und dergleichen, sind nichts denn allegorische Bilder der Hindous, dieses ältesten bekannten Stammvolks aller Völker. Ich kann meinen vernünftigen Lesern eine herrliche Probe der indianischen Weisheit von einem Alter von beinahe fünftausend Jahren vorlegen, wobei unser Zeitalter schamroth werden könnte.

„Diejenigen, welche dem BEDANG SHASTER folgen, räumen nicht  
 „ein, daß irgend ein physisches Uebel vorhanden sei. Sie behaupten, *daß*  
 „Gott *alles vollkommen gut erschaffen habe*, und daß der Mensch, als ein  
 „freies Geschöpf, an dem moralischen Uebel schuld sei, welches doch nur ihn  
 „und die Gesellschaft betrifft, aber dem allgemeinen Systeme der Natur nicht  
 „nachtheilig ist. Gott, sagen sie, hat keine Leidenschaft, als die Güte; und  
 „weil er keinen Zorn besitzt, so straft er auch niemals die Gottlosen anders, als  
 „durch den Schmerz und durch die Betrübniß, welche die natürlichen Folgen  
 „der bösen Thaten sind. Die gelehrten BRAMINEN behaupten daher, daß  
 „die Hölle, die in dem BEDANG erwähnt wird, nur ein bloßes Schreckbild  
 „für das gemeine Volk seyn sollte, um ihnen dadurch die Pflichten der Moral  
 „einzufächern; denn die Hölle sei nichts anders, als das Bewußtseyn des  
 „Uebels und der bösen Folgen, die unveränderlich die bösen Thaten beglei-  
 „ten <sup>1)</sup>.“ Eben so waren bei den Griechen die Folgen unregelmäßiger und  
 schädlicher Handlungen unter den Bildern der Plagen des Tartarus versteckt;  
 der Stein des SISIPHUS, das Fafs der DANAIDEN, das Rad IXION'S und  
 dergleichen, waren sinnliche Bilder der natürlichen Folgen des Frevels, womit  
 sich ein Volk im Kindheitsalter ihre Existenz deutlich machte, bis man endlich  
 den Kern verlor, und sich bloß an die Schaafe hielt. Bald nahm der Mensch,  
 je mehr sich seine Begriffe erweiterten, das Bild für die Sache selbst, setzte  
 hinzu, änderte und formte, bis es spätere Commentatoren, die nichts von  
 Ausdruck und Sprache der Vorwelt wußten, für gut fanden, daraus Systeme  
 zu bauen, deren Pfeiler nichts weiter denn unbedeutende Typik oder Bilder-  
 sprache waren. So war der allgemeine Gang der Nationen; so ist noch die  
 Sprache der Wilden in CANADA und ganz AMERIKA.

---

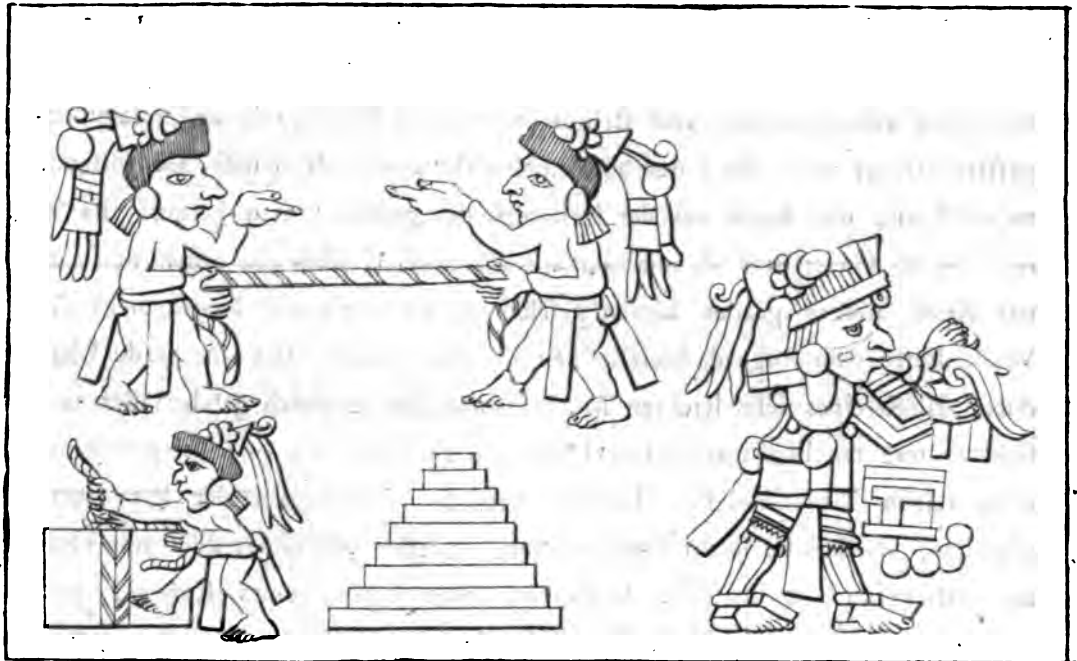
<sup>1)</sup> A. DOW. am angef. Orte. S. 37.



Bilder waren die ersten Eindrücke, welche die Seele erhielt; die Sprache enthielt ihre Copien, und wenn ein solches Volk sich seiner Bedürfnisse halber schriftlich ausdrücken wollte, so waren Bilder seine Schrift. Wie weit dieses bei den Egyptiern ging, zeigen die Obeliskten und Tempel derselben. Alles war bei ihnen Bild; und selbst das Symbol der Gottheit, ein SPHINX. Sie hatten die heilige Sprache der Indier, die kein Brachman oder Bramin je verrathen durfte, und welche bloß der europäische Ueberschaungsgeist von ihnen erschlich, die Shanscritta nicht, welche bei den Hindous die herrlichste Lehren ihres Systems, von der Einigkeit Gottes, und den sittlichen Verbindlichkeiten mit dem undurchdringlichen Schleier der Dunkelheit verbarg, damit sie kein ungeheiliger Pöbel entweihte. Diese Sprache aber war zu rein, harmonisch, wortreich, und selbst jener Ausdrücke empfänglich, womit man die tiefsten Speculationen des menschlichen Geistes ausdrückt, als dafs sie Sprache des Kindheitsalters ihres KAL - YUGAMS seyn könnte. Sie müssen, so schliessen wir daher mit allem Rechte, ein uraltes Volk seyn, welches von seinen Voreltern diese Sprache und Wissenschaften, welche so gebildet waren, erhielten, oder Herr O. C. R. IRWING hat Recht, wenn er unserer Erde partiale Revolutionen zuschreibt, in welchen hie und da Künste und Lehren erhalten wurden. Unerklärbar sind mir sonst ewig jene unterirdische Ruinen SIBERIENS, deren die russische Annalen erwähnen, und welche Künste und Wissenschaften, und ein gebildetes Volk voraussetzen, wo jetzt Samojeden, streifende Horden von Barbaren, und ein ewiger Winter zu finden sind.

Die Indier, welche alle Wissenschaften in einer bilderreichen Sprache vortrugen, hatten also eben so gewiß die Bilderschrift zur ersten Anlage der Kunst, ihre Gedanken ohne Sprache deutlich zu machen, als jene andere Völker, von denen ihre Geschichte dies meldet.

Dasjenige Volk, welches noch unsern Tagen die Denkmale dieser Wahrheit ohne seinen Willen hinterließ, sind vorzüglich die MEXIKANER und PERUANER. Die ersteren bedienten sich roher Zeichnungen, um ihre Gedanken auszudrücken, und stellten in EINEM Bilde ganze und zusammen-gesetzte Dinge vor. Sie waren aber noch nicht weit in der Kunst, Gegenstände zu zeichnen, und kaum aus der Kenntniß der graden Linien heraus. Es ist ein eben so sonderbares als unerklärbares Phänomen, daß die ersten Versuche der Kunst alle in graden Linien geschahen, da doch die Natur mehr die Wellenlinien dem Auge darbietet. Es ist wol an dem, daß eine grade Linie durch Hülfe eines sehr leichten Mechanismus sich ungleich geschwinder und sicherer und regelmäßiger ziehen läßt, als eine krumme oder eingebogene, nach reinen Verhältnissen. Letztere bedürfen die Regeln der Proportion allzusehr, als daß sie leicht seyn könnten; indessen gilt dieses doch nur bloß bei Entwerfung regelmäßiger Gestalten, oder irgend eines Kanons, und keinesweges bei den regellosen Entwürfen des ungebildeten Geschmacks. Die graden Linien vertraten im Anfange der Kunst so wenig die Regeln der Proportion, daß sie vielmehr davon entfernten. Sie konnten nichts weniger als den Begriff von Biegung, Rundung und Einschnitten geben, deren Stelle sie doch vertraten. Man darf nur das hier beige druckte Muster des Theils einer mexikanischen Steuerrolle anblicken, um sich zu überzeugen, daß die Anfangsgründe der Zeichenkunst weiter in nichts, als in der Kenntniß der graden Linien, bestand. Ich verstehe aber hier das Wort, gerade Linien, nicht ganz in dem Verstande, welchen die Kunst voraussetzt; sondern nach dem einfachen Begriffe, welchen das Wort seiner Natur nach von selbst darbietet; und nur in dieser Hinsicht wird dem Leser dasjenige verständlich seyn, was ich sogleich hinzusetzen werde.



Man wird hier finden, daß die Mexikaner, aus dieser Barbarei herauszutreten anfangen, wenn man die menschlichen Profile des Gesichts ansieht, oder einen Blick auf die Verzierung am Halse wirft; indessen zeigt das ganze übrige des Körpers, besonders die Füße, jene überaus steife Art der graden Linien, von welchen die Kunst ausging, zur Genüge an. Die Rundung der Ellenbogen und Einbiegung des Arms besteht aus geraden Queerlinien, und so die ganze Draperie der Figuren, wenn man das elende Geschmiere von Verzierungen des Körpers anders so nennen kann.

Alle diese rohen Bilder aus dem Kindheitsalter der Kunst vertraten die Stelle der Buchstaben und Sprache, die, indem sie, wie ROBERTSON mit Recht sagt, dem Auge ein Bild vorstellten, den Verstand von Gedanken, vielleicht besser von Nachdenken und Urtheil, leer ließen. Man kann sie daher, sagt eben dieser Verfasser; für die frühesten und unvollkommensten Versuche der Menschen, in ihrem Fortgange zur *Entdeckung der Schreibkunst*, ansehen <sup>2)</sup>. Die Mängel, welche diese grobe Art der Bilderschrift an sich hatte, welche ganz unfähig war, die Urtheile und Raïsonnements des Geistes vorzustellen, die nicht immer sinnlich vorzustellen sind, weil man den Bildern nicht die Bewegung mittheilen kann, deren die Mimik nöthig hat, die Gedanken deutlich zu machen; diese Mängel, welche selbst auch letzterer anhängen, brachten andere Nationen, und vorzüglich die Egyptier, zu jenen Hieroglyphen, welche die Buchstabenschrift zwar noch immer sehr mangelhaft, aber doch ungleich vollkommner vorstellte, als die rohen Bilder selbst. Erst nach langen und geduldigen Versuchen kam man dahin, die Worte in die einfachen Töne zu zerlegen, woraus sie bestanden, und diese Töne mit einfachen, aber unveränderlichen Charakteren und Zügen anzudeuten, welche allen Gleichlautern zum Grunde lagen. Wie viele Mühe dieses kostete, ergiebt sich aus der Geschichte der Sprache bei den Chinesern, welche nicht weniger denn neunzigtausend symbolische Wörter haben, deren ihre Sprache zu ihrer Vorstellung bedürfen soll. Daher kommt es, daß der größte Gelehrte dieses Volkes weiter nichts als ein Grammatiker der untersten Klasse ist, dessen ganzes Leben kaum hinreicht, seine Sprache schreiben zu lernen.

So lag die Zeichenkunst, als erstes Bedürfnis, sich anders als Mund gegen Mund, und durch das Gedächtnis verständlich zu machen, den Nationen zum

---

<sup>2)</sup> ROBERTSON'S Gesch. von Amerika. 2. B. 78. S. 334.

Grunde; und so roh und elend sie war, so existirte sie doch als linearischer Umriss mit Bedeutung, als Bild und Gemälde für das Auge und Gedächtniß, ehe die Menschen darauf verfielen, plastische Werke zu formen, und Bildhauerkunst zu erfinden.

## 4.

Dieses Volk liefert noch einen merkwürdigen Beitrag zur richtigen Beurtheilung der egyptischen Kunstwerke, welche dem Grafen von CAYLUS so bewundernswürdig vorkommen, den Pyramiden. Folgen wir der Beschreibung, welche uns ROBERTSON, nach HERRERA, von den Tempeln in MEXIKO und CHOLULA macht, und nach den Zeichnungen, welche uns PURCHAS in seinen mexikanischen Gemälden hinterließ, so finden wir, daß die Art, wornach sie errichtet wurden, PYRAMIDALISCH war. Von ersterem sagt er: „Der Tempel von MEXIKO war so hoch, daß man eine „Treppe von hundert und vierzehn Stufen hinansteigen mußte; eine dichte, „viereckigte, zum Theil mit Steinen gefütterte Erdmasse. Seine Basis war auf „jeder Seite neunzig Fuß lang, nahm die Höhe des Gebäudes hinauf allmählig „ab, und endigte sich auf ein Viereck von ungefähr dreißig Fuß, wo eine „Nische des Götzen und zween Altäre standen, auf welchen die Opfer „geschlachtet wurden. Alle die andern berühmten Tempel in NEUSPANIEN „waren dem von MEXIKO ähnlich.“ Er fährt fort, und macht die richtige Bemerkung: „Dergleichen Gebäude flößen uns keinen hohen Begriff von ihrem „Fortgange in den Künsten und in der Erfindsamkeit ein; und man kann sich „kaum vorstellen, daß eine rohere und einfachere Form einer Nation in ihren „ersten Versuchen, irgend ein großes Gebäude aufzuführen, hätte einfallen „können <sup>3)</sup>.“ Dieses sind nichts anders als pyramidalische Massen, welche  
selbst

---

<sup>3)</sup> ROBERTSON am angef. Orte. S. 344-345.

selbst in Rücksicht der Struktur den ägyptischen beikamen; von welchen POKOKE sagt: „Es ist wahrscheinlich, daß die Erbauung der Spitz-  
„säulen daher entstanden, daß man solche Haufen, die man zum Gedächtniß  
„der Todten aufgeworfen hatte, mit Steinen belegte.“ Daher kommt es auch,  
daß einige verfallene Pyramiden bei SAGCARA wie Hügel aussehen, welche  
mit Steinen belegt sind <sup>4)</sup>. Nachher vermuthlich erbauten die Egyptier erst  
diese Massen von Steinen.

Nicht minder merkwürdig ist die Pyramide in dem niederländischen  
GUIANA, von welcher HARTSINK sagt, daß sie unfern dem Flusse MASSE-  
ROUNY befindlich sey; diese Nachricht, welche hier eine Stelle verdient,  
lautet also: „Ein gewisser Rath von unserer Colonie ESSEQUEBO, Namens  
„PYPERSBERG, ist im Jahre 1746 in diesem Flusse sehr hoch hinaufgefahren,  
„und sah am siebenten Tage seiner Reise, zwischen sehr hohen Bergen, in  
„einer Ebene eine sehr hohe Pyramide von *gehauenen Steinen*, die dem Ansehen  
„nach vollkommen viereckigt war und sich in eine Spitze endigte <sup>5)</sup>.“ Die  
Indier nannten sie die Wohnung des JAWAHEU, welchen die Holländer für den  
indianischen Teufel halten, und wollten der näheren Untersuchung aus Furcht  
nicht beiwohnen.

Woher kommt es nun, daß ein Volk, das elende Werke der Baukunst,  
und keine Kenntnisse derselben befaß; das in Hütten ohne Fenster, und woran  
die Thüren nie Mannshöhe hatten, wohnte, Werke errichtete, welche ein  
Graf von CAYLUS *für bewunderungswürdige Denkmale voll Simplicität und  
Hoheit ansah?* Gewiß weil sie nicht weniger Kunst, nicht weniger Kenntnisse  
erforderten, als die Erbauung einer Pyramide. Sie bedurften keiner Kenntnisse,  
welche bei unsern senkrechten Gebäuden, und bei unsern gewölbten Kunstwerken

---

<sup>4)</sup> POKOKE am angef. Orte. B. I. S. 79. 80.

<sup>5)</sup> HARTSINK Beschreib. von Guiana. B. I. Cap. 22. S. 265.

so nöthig find: eben so wenig als des Senkbleys oder der Waage, sondern sie konnten, ohne alle diese Kenntnisse, auf die sicherste Art, Hügel bedecken, oder auf eine ungeheure Basis abnehmende Massen errichten. Diese immer und allmählich abnehmende Form setzte sie außer alle Möglichkeit, mit jenen Hindernissen senkrechter Werke, kämpfen zu müssen, welche so viele Präcision und Aufmerksamkeit fordern. Bei diesen Massen fand keine Berechnung der Schwere des Ganzen gegen das Fundament statt, weil die Peripherie der Basis, und ihr ungeheurer Umfang dem Ganzen allenthalben Ruhepunkte darbot, worauf es sich stützen konnte. So leicht war es eine Pyramide zu errichten, wenn die Menschen ihre Hände oder andere Werkzeuge gehörig zu handhaben wußten, und ungleich leichter den Egyptiern, die den Mechanismus besser kannten als die Wilden, und mit Maschinen verrichteten, was letztere mit unfäglicher Handarbeit thun mußten.

## 5.

Die Künste waren aber in MEXIKO nicht allein in dieser Art anzutreffen, sondern auch bei andern Amerikanern. Es giebt viele Völker, welche die Eitelkeit hatten ihre Leiber mit verschiedenen Figuren zu bemalen, welches vermuthlich eine verfeinertere Art des *Tattowirens* war. Wie diese Figuren beschaffen gewesen ist unbekannt. Die Peruaner zeichneten sich ebenfalls vorzüglich, ja sogar noch vor den Mexikanern, aus. Wir finden bei ihnen, so wie bei den Mexikanern große Arbeiten. Von der Art war der Tempel der Sonne zu PACHAMAC, welcher mit dem Pallaste des INCA und einer Festung dergestalt zusammenhieng, daß sie alle ein großes Gebäude von mehr als einer halben Seemeile im Umfange ausmachten. Da sie mit dem Gebrauch des Eisens völlig unbekannt waren, und von Maschinen nichts wußten: so verdienen ihre Werke um desto mehr Bewundrung, weil sie gewöhnlich aus ungeheuren Felsenstücken bestanden, welche sie mit ihren Händen aufeinander setzen mußten.

Die Ruinen von ATUN-CANNAR, und überhaupt aller INCAS PIRCAS, zeigen hinlänglich, daß sie alle andere Amerikaner übertroffen haben. Bei allem diesem aber war die Kunst bei ihnen noch äusserst roh, und sie verstanden noch nicht einmal, die Steine zu behauen, ob sie gleich jene, das Kupfer zu härten, befassen. Sie setzten die unbehauenen Steine mit allen auspringenden Ecken und Winkeln, die sie von Natur hatten, aufeinander; und das Volk, welches die Kunst verstand, die Steinmassen so genau zu bearbeiten, daß sie in alle krumme, grade, eckigte Winkel und Vertiefungen so sehr einpaßten, und ohne Kitt oder andere bindende Materie zu Verstopfung der Ritzen anzuwenden, dies mit einer Präcision thaten, daß es fast unmöglich war, die Fugen zu bemerken; dieses Volk fiel nie auf den Gedanken, die Aussenseite dieser Steine zu ebenen, und ihnen irgend ein Ansehen zu geben. Sie bedienten sich grosser Steine bis zu 30,000 Pfunden; und hier hat Herr von PAUW Recht, wenn er sagt, daß sie sich aus Mangel nöthiger Werkzeuge zu Behauung der Steine oft solcher bedienen mußten, die grösser waren, als sie seyn sollten <sup>6)</sup>. ACOSTA maass einen dieser Steine, und fand ihn dreissig Fufs lang, achtzehn breit, und sechs dick; und doch, setzt er hinzu, gab es in der Festung zu CUSKO noch viel grössere <sup>7)</sup>. Indessen brachten sie die Höhe ihrer Gebäude nie über zwölf Fufs, weil sie zu wenig mit den Hülfsmitteln, welche die Baukunst erfordert, bekannt waren. Von ihrer ausdauernden Gedult im Fügen dieser Steine, giebt die unten stehende Note nähere Auskunft <sup>8)</sup>.

Dies alles beweist hinlänglich, wie wenig dazu nöthig sei, grosse Massen aufeinander zu tragen, und daß, hätten die Egyptier sonst keine Denkmähler der Kunst, als ihre Pyramiden, dies ihnen keine Vorzüge von Werth geben könnte.

---

<sup>6)</sup> J. PAUW *defense des recherches philosoph. sur les Americains.* p. 160.

lib. VIII. cap. 21. ULLOA *Entretenemientos.* Tom. I. 391. a. d. R. LXIII. A. S. 560.

<sup>7)</sup> ACOSTA lib. VI. cap. 14. VEGA

<sup>8)</sup> ROBERTS. 2. B. S. 561.



Diese Völker aber näherten sich der Malerei dadurch, daß sie nicht nur jene linearische Zeichnungen kannten, sondern auch die Kunst, sie in Metalle zu treiben, erfunden hatten. Man findet noch jetzt in Spanien einige derselben, welche aber nichts weniger als Kunst und Schönheit verrathen. Sie sind im Gegentheile ihren Zeichnungen gänzlich angemessen.

PERU und MEXIKO bediente sich, wie alle andere Völker, des Goldes und Silbers eher, als des Eisens, nicht nur weil diese edlen Metalle mehr Geschmeidigkeit hatten, und sich also leichter bearbeiten ließen; sondern auch hauptsächlich deshalb, weil der reine Goldstaub und die Silberadern kein so schwieriges Verfahren erforderten, als das Eisen, welches ohne Absonderung von feinen Schlacken, und ohne in dem Schmelzofen geschäumt zu werden, nicht mit dem Hammer zu schmieden ist. Das Silber war ungleich leichter zu schmelzen, und dieses bewerkstelligten sie auf einer sehr sinnreichen Art <sup>9)</sup>. Dadurch wurde die Menge des Silbers in PERU so groß, daß viele gemeine Geschirre und Werkzeuge daraus verfertigt wurden <sup>10)</sup>.

Die spanischen Schriftsteller, welche zu den Zeiten der Entdeckung Amerika's schrieben, und alles erstaunlich übertrieben, sprechen mit einem ausschweifenden Enthusiasmus von den herrlichen Kunstwerken der PERUANER und MEXIKANER, so wie Abentheurer ohne Geschmack und Kenntniß der Kunst sprechen oder erzählen können. Ganz richtig sagt deshalb ROBERTSON: „Aus verschiedenen Mustern peruanischer Geräthschaften und Zierrathen, die im Königlichen Kabinette zu MADRID aufbewahrt werden, und aus „einigen, die man in verschiedenen Sammlungen in andern europäischen „Ländern findet, habe ich Grund zu glauben, daß die Arbeit eher der „schlechten Werkzeuge, womit sie verfertigt wurde, als ihrer wirklichen

<sup>9)</sup> Ebendaf. S. 372.

<sup>10)</sup> ACOSTA lib. IV. c. 4. 5. GARCILASSO P. I. l. VIII. c. 25.

„eigenen Nettigkeit und Zierlichkeit wegen, zu bewundern ist; und daß die „Peruaner unter allen Amerikanern zwar am weitesten, aber doch noch nicht „über die Kindheit der Künste hinausgekommen waren <sup>21)</sup>.“

Was ihre sogenannten Gemälde durch künstliche Zusammenreihung der Federn anlangt, so haben diese eigentlich nichts mit der wirklichen Zeichenkunst und Malerei gemein, und es würde hier nichts weniger als der schickliche Ort seyn, davon zu reden. Mir ist es genug, gezeigt zu haben, daß die Zeichenkunst den Völkern als Bilderschrift bekannt war, ehe sie an Bildhauer- und Bildgrabekunst dachten, oder nur denken konnten.

Vielleicht scheint die Sorgfalt, womit ich diesen Grundsatz zu berichtigen suchte, etwas übertrieben; ich selbst finde dieses einigermaßen für diejenigen wahr, denen die Berichtigung der Geschichte der Kunst gleichgültig ist. Ich würde auch keinesweges so viel hierüber gesagt haben, wenn ich nicht wüßte, daß das *despere in loco* auch seine Annehmlichkeiten habe, und daß es dieselbe Nachsicht verdiene, als wenn ein so großer Mann, wie LESSING, über das nicht minder gleichgültige Alter der Oelmalerei einen kleinen Traktat schreibt. Hiezu kommt noch, daß mein Bemühen in sofern gewisse Nachsicht verdient, da die ganze Kunst der Griechen vor APELLES auf der linearischen Zeichnung beruhte, und nichts anders als eine verbesserte Linienmalerei war; eine Wahrheit, welche so lange unbekannt, und selbst einem WINKELMANN und andern großen Männern der Kunst ein Geheimniß blieb. Dieses werde ich im Verfolge näher entwickeln; und ich setze deshalb die Geschichte der LINIENMAHLEREI nach dem Alterthum der Völker fort, bis ich auf den Punkt komme, sie mit ihren Handgriffen und Behandlungen dem Leser ganz bekannt zu machen.

---

<sup>21)</sup> Ebendaf. S. 373.

Da nun unsere Nachrichten von Indien bis jetzo noch nichts vom Detail der Künste uns erzählten, sondern blos im Ganzen davon redeten: so wenden wir uns gerade zu dem Volke, welches nach den Indiern das älteste ist, nemlich den Egyptiern.





#### IV.

#### VON DEN KÜNSTEN IN EGYPTEN.

##### I.

**E**gypten, dies ist unläugbar, besaß von undenklichen Zeiten her sehr viele Werkzeuge der Kunst, und lieferte damit nichts wirklich Schönes; hatte unglaublich viele Hülfsmittel, und wendete sie mehr auf das Rohe, in die Augenspringende, Dauerhafte durch seine ungeschmeidige Gedrängtheit, und Kolossalische an, als auf das, was sich durch Dauer und gefällige Schönheit zugleich verewigt. Keine Nachahmungen der wirklichen Natur, keine Proportionen, keine Kenntnisse, die sich weit über die linearischen erhüben, keine Nüancirung der Farben, und überhaupt nichts von der Grazie der griechischen.

Kunst, mischte sich in ihre Werke. Selbst da, wo sie WINKELMANN noch am besten findet, in Verfertigung der Thiere, verdarben sie das wenige Gute durch die mystische Gestalten, wodurch sie die Natur mit Ungeheuern der Einbildungskraft bereicherten, die sie so widrig und heterogen nie erzeugt hat. Egypten wurde durch Priester regiert, die es für ein Verbrechen hielten, von irgend einem hergebrachten Gegenstande, entweder der Spekulation, oder der Sage, oder des Kostums, oder des Modells abzuweichen, und die von dem lächerlichen Stolz ihrer Ministerschaft des ewigen und verborgenen AMMUN, oder der Ehre dem Ochsen APIS, oder dem Bocke zu MENDES lieber als dem gefunden Menschenverstande zuzugehören, hingeriffen, auf alle andere niedere Stände des Landes mit Verachtung herabfahen, und statt die Kunst durch Censurfreiheit zu ermuntern, und der Einbildungskraft und den Talenten der Künstler freien Lauf zu lassen, sie an ein ewiges Einerlei von unveränderlichem Modell fesselten, wodurch aller Kunstfeifer niedergedrückt, und der Künstler selbst ein elender Pfuscher blieb, der sich über nichts, und nie über das hundert und hundertmal, und bis zum Ekel oft verfertigte Modell erheben konnte.

Bei diesem Drucke, der, statt eine würdige Schätzung der Kunst voraussetzen, eine wirkliche Geringschätzung derselben verräth, sind die egyptischen Künstler nichts anders, denn eine Art von Handwerkern, welche für die Religion und die Mißgeburten des menschlichen Verstandes, göttliche Symbole auf den Kauf verfertigten, oder in die Tempel hieben, oder mahlten (wenn man anders den schneidenden, brennenden Auftrag von einerlei Farbe eine Malerei nennen kann), oder Sphinxen; oder Hieroglyphen verfertigten, worin sie es auch, wegen der unendlichen Anzahl der Schriftbilder, die sie so oft wiederholten, unter allen Dingen am weitesten gebracht haben. Dies erforderte aber nicht mehr Talent, als das Schreiben von Buchstaben, worin es mancher Knabe zu einer großen Vollkommenheit bringt, ohne auf Nachruhm und Bewunderung derer, die kommen werden, Ansprüche machen zu können.

Die

So sehr aber die Egyptier, welche nie über eine mittelmäßige linearische Zeichnung der Umriffe, und nicht über die graden Linien hinauskamen, in der Malerei zurückblieben, so sehr thaten sie es vielen gleichzeitigen Völkern in der Baukunst zuvor. Dies läßt sich vorzüglich von der Dauer und Festigkeit ihrer Gebäude, hie und da von der Eleganz der Simplicität, wo sie ihren chargirten Geschmack des Umfangs der Werke halben nicht anbringen konnten, und ein Werk, nicht aus Wahl, sondern aus Noth, so einfach lassen mußten, als wir sie noch finden, sagen. Aber dies war, wie schon erwähnt worden, nicht ihrer Liebe zu einem reinen Geschmack zuzuschreiben, denn sie verunstalteten sogar die Säulen ihrer Tempel mit Hieroglyphen, und würden eben dieses mit allen ihren Syringen, Pyramiden, Labyrinthen und Tempeln, wie auch wirklich bei den meisten zum Theil geschah, gethan haben, wenn die Unermesslichkeit der Arbeit es zugelassen hätte. Ich werde, um alles gesagte zu bestätigen, die Geschichte der Kunst stückweise durchgehen.

Einer gewissen Art verzeihlicher Arroganz zufolge, nach welcher alle alte Völker es für eine Ehre hielten, AVTOCHTONEN zu seyn, und von keinem andern Volke der Welt abzustammen, behaupteten die Egyptier, daß sie das ursprüngliche Volk der Welt wären, und Künste und Wissenschaften von keiner andern Nation erhalten, sondern sie alle selbst erfunden hätten. PLATO hörte von ihnen, und erzählte es nach, daß sie die Malerey zu seiner Zeit schon ZEHNTAUSEND Jahre getrieben hätten <sup>1)</sup>. Zur Zeit des PLINIUS aber sprachen sie schon etwas bescheidener vom Alterthum dieser Kunst, und gaben von ihrer Erfindung, bis zur Zeit, da sie nach Griechenland überging, nur

<sup>1)</sup> PLATO de legib. dial. 2. in opp. ex Edit. Bipon. Tom. 8. pag. 66. 67. Was er aber hinzusetzt, ist nicht zu ihrem Vortheil; denn er behauptet, daß ihre Künste nach 10000 Jahren sich um nichts gebessert hätten.

Σκοπὸν δ' ἔστιν αὐτῶν, τὰ μυρία τὸν αἶον γογγυμένα,  
ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς οὐκ εἰπὼν μυρία τὸν, ἀλλ' ἐν τῷ)  
τὸν νῦν δεδομειωγμένον, οὐτὶς τι κἀλλίονα, οὐτ' αἰσχρὰ  
τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.

SECHSTAUSEND Jahre an <sup>2</sup>). Dieser Schriftsteller rügt dieses Vorgeben mit vielem Grunde, nur mit demjenigen nicht, der es ins auffallendste Licht hätte setzen müssen. Denn nichts zeigt eine despotischere Thorheit und Mangel an ächtem Geschmacke mehr, denn eine zehn - oder sechstaufendjährige Kunst, die sich wenig über die unterste Stufe der Barbarei und Kindheit erhoben hat; nichts macht den Verstand einer Nation verdächtiger, als wenn sie im Stande ist, sich der Ueberbleibsel ihrer Barbarei durch Jahrtausende hindurch gegen ein Volk zu rühmen, das in wenigen Olympiaden grössere Fortschritte gemacht hatte, als das älteste Volk der Erden in ganzen Jahrtausenden. Nichts als der niedrigste Neid, und der Völkerhass, welcher den Egyptier so sehr vor vielen andern Nationen auszeichnet, vermochte sie, beim Anblick der griechischen Werke, unter den PTOLOMÆERN dergleichen Unfinn zu behaupten, gleich als wenn das Alter, die Würde und Grösse der Kunst, und nicht die hohe Grazie, und die unnachzuahmende Schönheit und Vollkommenheit derselben, diesen Werth bestimmte. Wir überlassen dem Grafen von CAYLUS seinen Glauben an die Erfindung der Malerei in Egypten mit Vergnügen, überzeugt, daß es sehr möglich war, sich hierin zu irren.

Was am meisten das Vorgeben der Egyptier verdächtig macht, ist unter andern: daß wir in der Geschichte dieses Landes auch nicht den geringsten allmählichen Fortgang in der Kunst selbst bemerken; sondern so weit ihre verdächtige Geschichte reicht, auch alle Künste, die sie hatten, und alle Art der Anwendung, in den frühesten Zeiten mit den spätesten völlig gleich finden. Dies pflegt nur bei einem Volke zu seyn, welches Künste von andern Völkern nachahmt, und sich auf einmal in den ganzen Besitz derselben setzt, oder sie aus irgend einem Mutterlande in die Colonien überbringt. Ohne alle Vorliebe für das alte Testament, muß ich sagen, daß mir seine Versicherungen

---

<sup>2</sup>) PLINIUS H. N. lib. 35. cap. 3. V. pag. 681.

wahr sind, wenn es den ersten bekannten Bewohnern der Erde, welche in Indien wohnten, die Erfindung der Baukunst, des Eisens, und aller andern antdiluvianischen Künste zuschreibt, und als eine ächte Urkunde die Beobachtungen des Kenners auf die Züge der ältesten bekannten Colonien hinleitet, welche von Indien aus nach Westen vordrangen, und sich in den Ebenen SINEAR oder CHALDÆA ausbreiteten. Das Land NOD lag, wie GATTERER behauptet, in INDIEN oder seinen Grenzen, die Gegend der ersten bekannten Erdbewohner am INDUS und OKUS. Da lebten JUBAL, der Erfinder der Musik; TUBAL, der das Eisen schmieden lehrte, und das Kupfer bearbeitete; und vor ihnen KAIN, der eine Stadt erbaute (welches die Kenntniß architektonischer Anfangsgründe voraussetzt), und folglich alle in INDIEN <sup>3)</sup>. Behauptungen einer Urkunde, die so übereinstimmend mit den neuesten Nachrichten und der Geschichte INDIENS ist, verdient alle Hochachtung; und CAYLUS wird es uns also vergeben, wenn wir seine Meinung, die mit nichts unterstützt ist, einer Urkunde nicht vorziehen, die ihm selbstn ehrwürdig seyn würde, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, diesen Gedanken zu entwickeln.

## 2.

## MAHLEREI DER EGYPTIER.

Wir können von ihrem Werthe bloß aus den wenigen Ueberbleibseln, welche die Zerstörungen der Zeit und Barbarei uns übrig gelassen, schließen. Ich habe mir, so viel als möglich war, Nachrichten zu verschaffen gesucht, und, was in meinen Augen das meiste werth ist, selbst einige Stücke ihrer Kunst gesehen; und kann also mit so viel größerer Gewisheit davon sprechen.

Die Egyptier blieben bei der Zeichnung, im reifsten Alter ihrer Kunst, da stehen, wo andere Nationen anzufangen pflegen. Sie kamen nicht über die

---

<sup>3)</sup> GATTERER am angef. Orte.



graden Linien der ersten Umrisse von Gestalten hinaus; sondern blieben beständig dabei <sup>4)</sup>. Sie gaben diesen elenden Gestalten weder Bewegung, noch abweichende Richtungen; sondern eine war der andern so ähnlich, wie die beigebrachte Copie aus dem Grabe des OSMANDIAS. Die Lage und das Spiel der Muskeln, nebst den mannigfaltigen Abweichungen, welche sie auf dem Körper, nach den verschiedenen Richtungen und Beugungen desselben, hervorbringen, war ihnen völlig unbekannt. Sie verstanden sehr natürlich, da sie bei dem bloßen Umrisse blieben, nichts von allen Schönheiten, womit das mächtige Genie der Menschen in Griechenland und andern Gegenden die Kunst veredelte, so wenig als von Regeln, die den Künstler leiten, um sein Werk zur Bewunderung eines jeden Kenners vollkommen zu machen. Es würde unnützer Zeitverlust seyn, alles zu erzählen; was sie nicht wußten, da in dem einzigen Worte: linearischer Umriss, ihre ganze Kunst enthalten ist, und sich mit einem flüchtigen Blick auf die dem II. Kap. vorgesetzte Probe derselben aufs richtigste urtheilen läßt. VOLTAIRE hat vollkommen Recht, wenn er sagt: „J'ai vu les pyramides, & „n'en ai point été émerveillé. Je regarde ces monumens, comme des jeux de grands „enfants, qui ont voulu faire quelque chose d'extraordinaire, sans imaginer d'en „tirer le moindre avantage — quand on m'a voulu faire admirer les restes de ce „fameux labyrinthe, de ces palais, de ces temples, dont on parle avec tant „d'emphase, j'ai levé les épaules de pitié; je n'ai vu que des piliers sans propor- „tions, qui soutenaient de grandes pierres plates; nul goût d'architecture, nulle „beauté; du vaste, il est vrai, mais du grossier <sup>5)</sup>.“

Man kann mit so wenig Worten nichts Wahreres von den Künsten in Egypten sagen. Bei dem Anblick ihrer sogenannten Mahlereien wird man auf eine so widrige Art von der Täuschung seiner Einbildungskraft, wenn man die

<sup>4)</sup> WINKELMANN am angef. Orte. I. Th. I. Cap. S. 10. XIII.

<sup>5)</sup> VOLTAIRE Oeuvres complètes. Ed. de Gotha. Tom. XXVII. p. 272. 273.

egyptischen Gemälde sich nur erträglich dachte, und so unangenehm überzeugt, daß man, nach Prüfung dieser elenden Schmierereien, die Augen mit Vergnügen hinwegwendet. Bekanntlich mahlten sie die Figuren der Verstorbenen auf die Kasten oder Särge, worinnen sie ihre Todten bewahrten. Ich sahe verwichenen Jahr im Musäo zu LONDON einen solchen Sarcophag, der die ganze Gestalt der Mumie hatte, welche neben demselben in der Ecke des Schrankes angelehnt stand. Der erste Anblick ist für ein Auge, das sich an Schönheiten der Kunst nur mittelmäßig gewöhnte, widrig, abschreckend, und fast unerträglich. Das braune steife Gesicht ohne Lineamente, ohne den geringsten Reiz; die verworrenen Hieroglyphen, die untereinander mit verschiedenen Farben ohne alle Mischung daliegen, und gleichsam in das Auge brennen; das ekelhafteste Gelb; die abgeschmackten Zierrathen von Glasknöpfen, besonders auf der Mumie des dritten Zimmers, aus der Sloanischen Sammlung; und mit einem Worte, alles verräth gänzlichen Mangel an Geschmaek, Ordnung, Schönheit, und Wohlstand in der Darstellung.

Es ist wirklich zum Erstaunen, wenn man die Hindernisse des Climas des Priester- und Regentendespotismus, abzieht, daß ein Volk, das so reichlich mit Hülfsmitteln, die Künste bis zur höchsten Stufe der Vollkommenheit zu erheben, versehen war, diese Mittel so wenig zu gebrauchen verstand. In eben diesen brennenden Farben, deren ganzer ursprünglicher Gehalt nach Jahrtausend noch unverändert daliegt; in jenen so frisch erhaltenen Farben der königlichen Gräber von BIBAN EL MOLUK, des Platfonds zu TENTYRA und SYENE, und in den Farben auf dem umgestürzten Sphinx bei dem alten HELIOPOLIS, zeigen sich Hülfquellen, deren sich wenige Völker rühmen konnten, und die der Graf CAYLUS in gewissen scharfen und beißenden Materien sucht, welche die Farben dem Körper so fest einverleibten, daß Jahrhunderte nichts in ihrer Gestalt änderten \*).

---

\*) CAYLUS am angef. Orte. I. B. S. 354.

Diese Vermuthung ist vielleicht ein Irrthum. Beitzende Mittel erhalten die Farben nicht immer, sondern zerstören auch gewisse Arten, oder verändern sie wenigstens dergestalt, daß sie nichts weniger als sich gleich bleiben. Ich werde eine Vermuthung wagen, die ich aber vorher noch durch eine Erfahrung prüfen will, welche ich deshalb anzustellen mir vorgenommen habe. Ich glaube nemlich nicht ohne Ursache vermuthen zu können, daß die Egyptier die Farben nicht auftrugen, wie es jetzo zu geschehen pflegt, weil ihnen der Gebrauch des Pinsels gänzlich unbekannt war. Es blieb ihnen in dieser Hinsicht nichts anders übrig, als die plastische zähe Masse so ganz mit den einfachen Farben zu vereinigen, daß die ganze Masse, die sie auftrugen, diese Farbe enthielt. Es ist gleichviel, ob sie aus einem gewissen Wachse, oder einer steinharten Kütterde bestanden habe, oder aus etwas Aehnlichem. Diese konnten sie leicht mit Hülfe ihrer Werkzeuge auftragen, und zwar um so leichter, da sie keine Farbenmischungen, und keine Schattirungen kannten; sondern alles in einerlei Farben, roth, gelb, oder anders mahlten. Diese plastische Masse und Kütterde härtete entweder durch enkaustische Behandlung, die ihnen nicht unbekannt war, oder von selbst. Dieses mußte sehr natürlich die Farben in gleicher Stärke erhalten, da sie von der Masse selbst gebunden und befestigt, und ihr ganz einverleibt war, welches besonders von Steinen und Erdfarben gilt. Ich werde gegen das Ende dieses Werks meine Leser mit einer solchen Kütterde bekannt machen, und ihre ganze Zusammensetzung lehren, welche an Härte keinem Sandsteine etwas nachgiebt, beim Anschlagen Funken von sich sprüht, und welcher man, bei der geschmeidigsten plastischen Behandlung, das ganze Ansehen einer Arbeit aus rohem Sandsteine nicht nur, sondern auch alle Farben, und die ganze Festigkeit, Härte, und Dauer eines Steins geben kann.

## BILDHAUERKUNST DER EGYPTIER.

Eben der Geist, welcher dieses Volk bei seiner Malerei befeelte, herrschte nicht minder in den Werken des Meißels und Bildhauers. Auch hierin blieben sie bei den alten Gebräuchen, und kein Künstler durfte es wagen, davon abzugehen, und nach seiner eignen Einbildungskraft zu verändern. Ihre Gottheiten waren alle nach einem Modell gehauen, und alle, bis auf die Zeit der Perfer und Griechen, höchst elend und schlecht. Diese Kunst, welche eine gute Kenntniß des äußern Muskelspiels, welches man bei den neuern Malern und Kennern der Kunst, unter dem zu weit eingreifenden Namen der Anatomie, kennt (die dem Künstler nichts weniger als in dem ganzen Umfange der Bedeutung des Worts nöthig ist), voraussetzt, konnte bei ihnen, ihrer großen Unwissenheit mit der Kenntniß dieses Spiels wegen, nicht viel Erträgliches liefern.

Die Modells, an welchen Maler und Bildhauer die Kunst hätten studiren können, waren überdem so sehr von aller Grazie und Schönheit leer, daß sie im Gegentheil bei dem Studium des Nackenden, der von Natur und allem veräußerten, braunen, kleinen, dickbäuchigten, unproportionirten KOPTEN, oder besser EGYPTIERN, keine schöne Kopien von ungestalten Originalen nehmen und bearbeiten konnten. Was würde da dem egyptischen Künstler die Kenntniß der Anatomie genutzt haben, da sie ihm auf einem häßlichen Körper erschien, und nicht leicht zur Vorstellung eines schönen Ideals würde geholfen haben, denn dieses besteht doch immer aus der Zusammenfassung des schönen Details der Natur in ein Ganzes; und wie soll die Idee des Künstlers auf etwas geleitet werden, das er niemals, weder im Ganzen, noch in Theilen, vor sich sieht?

Man erlaube mir hier eine kleine Bemerkung. WINKELMANN und CAYLUS, welche dem DIODOR in seiner Erzählung, wegen der Balsamirung

totter Körper, folgen, und aus dem Abscheu der Egyptier gegen die PARASCHISTEN, auf die Unmöglichkeit, anatomische Erkenntnisse zu erhalten, schließen; scheinen dieser Erzählung Glauben beizumessen, welche das ganze Gepräge eines Märchens an sich hat. DIODOR sagte nemlich, daß der PARASCHISTES, welcher zur Balsamirung der Todten den Einschnitt in den Körper machte, damit die TARICHEUTEN das Eingeweide herausholen konnten, unter Steinwürfen und Verwünschungen der Gegenwärtigen, nach dem Schnitte sogleich hätte aufs eiligste entfliehen müssen <sup>7)</sup>. Der Graf von CAYLUS glaubt dieses Märchen sehr ernsthaft <sup>8)</sup>; und WINKELMANN, der sonst so leichtgläubig nicht zu seyn scheint, macht aus den *Gegenwärtigen* sogar *Verwandte*, die zugegen gewesen seyn sollen <sup>9)</sup>. DIODOR widerlegt dieses Vorgeben selbst, indem er kurz vorher sagt, daß die Leichname den Balsamirern von der Verwandtschaft übergeben wurden. Bei diesen Leuten lagen gewöhnlich viele Leichname, und sie wurden deshalb von einem dazu bestellten Schreiber bezeichnet, damit, wie CAYLUS selbst sehr richtig bemerkt, keine Verwechslung vorgehe. Wo kommen also die Verwandten her, um bei der Arbeit des Balsamirens, welche nie öffentlich geschah, den Arbeiter mit Steinen und Verfluchungen hinweg zu jagen? Und wie lächerlich! dabei zu stehen, und stille diese Einschnitte zuzusehen; einer Beschimpfung, wie CAYLUS unrichtig übersetzt, erst ruhig beizuwohnen, und sie vollenden zu lassen, und sie nachher mit ernsthaften Steinwürfen zu rächen! Würde das nicht ein elendes Licht auf den gefunden Menschenverstand dieses Volks werfen, und wird es wol einem nachdenkenden Leser glaublich vorkommen? Von den Mitarbeitern, welche täglich ähnlichen Arbeiten beiwohnten, und die nicht das geringste

Interesse

---

<sup>7)</sup> DIODOR. lib. I. Cap. 91. pag. 79.

<sup>9)</sup> WINKELMANN am angef. O. I. Th.

<sup>8)</sup> CAYLUS am angef. O. B. I. S. 338. 2. Cap. I. S. 38.

Interesse dabei hatten, ist dieses noch weit minder glaublich; denn die waren entweder mit andern Arbeiten beschäftigt, oder zu sehr an die Arten des Balsamirens gewöhnt, als daß sie etwas für eine Beschimpfung hätten ansehen sollen, was sie nichts anging, und ihnen im Gegentheil reiches Brod gab. Ueberdem mögte ich in der ganzen Welt den Mann sehen, der, ohne verrückt zu seyn, eine Arbeit ergreifen würde, die seinem Hirnschädel einen täglichen Steinhagel zuziehen, und ihm mit beständiger Lebensgefahr drohen würde. Man verzeihe mir diese kleine Ausschweifung. Ich wollte damit meinen Lesern nur zeigen, mit welcher prüfenden Behutsamkeit man die alten Schriftsteller lesen müsse, welche besonders von den Egyptiern und den ältesten Zeiten schrieben; weil dieses Volk einem HERODOT und DIODOR, und allen Ausländern, viele Unwahrheiten und Fabeln erzählte, welche diese uns getreulich hinterlassen haben.

Wir kehren zu ihren Bildsäulen zurück, welche uns die Zeit und Zerstörung übrig ließen. Eben der grobe und kolossalische Geschmack, den sie in ihren ungeheuern Pyramiden, zum ewigen Denkmal des Despotismus und der Barbarei, äußerten, herrschte auch in ihren Bildsäulen. Von dieser Art waren die sitzenden Riesengestalten auf den beiden Pyramiden des Sees MOERIS <sup>10)</sup> <sup>11)</sup>; die kolossalischen Gestalten des MEMNONIUMS bei MEDINET-HABOU. Das Fußgestelle einer Bildsäule beschreibt uns POKOKE dreißig Fuß lang, und siebenzig breit; die Höhe von der Fußsohle bis an das Knie neunzig Fuß <sup>12)</sup>. Hiezu gehörten, die ungeheure Statue des OSMANDYAS, und alle die Riesengestalten ihrer Tempel. Wer wird wol bei allen diesen niedrigen, unnatürlichen Kolossen den geringsten Geschmack, und nur eine Spur gebildeter Kunst auffuchen, da sie aus idealischen Ungeheuern bestanden, und keine wahre Natur und wirkliche Kunst sich bei ihnen anwenden ließe.

---

<sup>10)</sup> DIOD. l. c. Cap. 52. pag. 47.

<sup>12)</sup> Ebendaf. S. 163. 164.

<sup>11)</sup> ПОКОКЕ а. а. О. I. B. S. 102.

Ihre andere Bildsäulen in natürlicher, Pigmäen- und Miniaturgröſſe waren eben ſo wenig ſchön, und zeigten gleich wenige Spuren einer mit Regeln, Proportionen und Symetrie bekannten Kunſt. Sie arbeiteten in Stein, wie in ihren Mahlereien, mit graden, wenig ausſchweifenden Linien im Nackenden; in gezwungener ſteifer Attitüde, mit grade an den Leib feſt herabhängenden, und nicht von ihm abgeſonderten, oder bei den ſitzenden mit auf den Knien nebeneinander liegenden Armen, welche eine gänzliche Unthätigkeit ohne Leben und Bewegung anzeigen. Knochen und Muskeln zeigten ſie wenig, oder plump, wie auf der Rückſeite einer Bildſäule des OSIRIS <sup>13)</sup>; Nerven und Adern aber gar nicht. WINKELMANN macht eine Ausnahme bei den egyptiſchen Sphinxen, und führt jenen in der VILLA BORGHESE, von ſchwarzem Baſalt, jenen von DRESDEN, und vier Löwen im Aufgange des CAMPIDOGLIO's, gleichfalls von ſchwarzem Baſalt, und an der FONTANA FELICE zum Beweiſe an. Ich geſtehe, daſs dieſe und ähnliche Stücke für mich nichts Ueberzeugendes haben. Es iſt zwar ſchon etwas lange, daſs ich dieſe Stücke ſelbſt ſah; allein ich erinnere mich genau der Bemerkung eines Freundes, welcher gradezu, eben des groſſen Unterſchiedes mit andern Sphinxen und Thiergeſtalten halben, ſie nicht für Werke der früheſten Zeiten, ſondern der PTOLEMÄER gelten lieſs. Dieſe Meinung wird auch dadurch ſchon beſtätigt, daſs die älteſten Thiergeſtalten, wie die Sphinx bei den Tempeln zu THEBEN, koloffaliſch, und alſo zu Anwendung von wirklicher Natur ganz ungeſchickt waren. Perſer und Griechen hatten vielen Einfluſs auf die Kunſt Egyptens; und ich vermuthe immer, daſs man leichter irre, wenn man die mittelmäßigen Stücke ins höchſte Alterthum, als wenn man ſie in die ſpättern Zeiten ſetzt. Ein Auge, das Proportion und Symetrie bei Thiergeſtalten kennt und gewöhnt iſt, verträgt unmöglich Diſproportion und Anomalien in menſchlichen Geſtalten; und ich ſehe nicht

---

<sup>13)</sup> Ebendaſ. S. 331. fig. LXIII.

ab, dafs, da die Thiergeftalten fo gut, wie jene der Menfchen, göttliche Symbole vorftellten, der Künftler bei erftern mehrere Freiheit, als bei letztern follte gehabt haben; und eben das Gefetz, das fie von der Verbefserung der Menfchengeftalten zurückhielt, mußte auch jene der Thiere einfchließen, weil fie eben fo gut, wie erftere, heilige Vorftellungen der Religion und Gottheit enthielten.

Die Egyptier verftanden, in Rückficht des Details und einer verhältnißmäßigen Zufammenfetzung deffelben, gleichfalls nicht viel. Sie haben kein Stück geliefert, an welchem die Augen gehörig ausgedrückt wären; und überhaupt hat WINKELMANN Recht, wenn er fagt: „Von dem fanften Profil „an griechifchen Köpfen hatten die Egyptier keine Kenntnifs; fondern es ift „der Einbug der Nafe, wie in der gemeinen Natur; der Backenknochen ift ftark „angedeutet und erhoben; das Kinn allezeit kleinlich, und das Oval des Gefichts „dadurch unvollkommen. Der Schnitt des Mundes, oder der Lippen, welcher „fich in der Natur, wenigftens der Griechen und Römer (*und auch der KOPTEN*), „gegen die Winkel des Mundes mehr unterwärts zieht, ift an egyptifchen „Köpfen hingegen aufwärts gezogen <sup>14)</sup>.“ Die Ohren fetzten fie weit über die Nafe; einen Fehler, welchen ihre meiften Bildsäulen, unter denen ich nur einen HARPOKRATES des Doktor MEAD <sup>15)</sup>, und den bekannten Kopf in der VILLA ALTIERI anführen will, an fich haben. Ich übergehe ihre Ungeheuer, die Gottheiten mit Thierköpfen, die hermaphroditifchen Sphinxen, die Kanopus, und andere Mißgeburten einer verirrtten Einbildungskraft.

Nicht minder elend waren ihre bekleidete Figuren, von welchen jene aus der Sammlung des Herzogs von RICHMOND <sup>16)</sup> dem Lefer einen augenfcheinlichen Beweis geben kann. Diefes ftehende Bildsäule hat, fo wie eine andere

<sup>14)</sup> WINKELMANN a. a. O. S. 42.

<sup>16)</sup> Ebendaf. S. 429. fig. LXXVI.

<sup>15)</sup> ПОКОКЕ a. a. O. fig. LXV.



sitzende in der Gallerie BARBERINI, einen Rock, der sich von oben nach unten hinab ohne alle mögliche Falten, und wie eine Glocke erweitert, und steif gegen alle Natur in einem Cirkel sich unten ausbreitet. Die beige gedruckte Bildsäule der ISIS giebt den Begriff einer andern Bekleidung, welche man aber an nichts anders von der ganz nackenden Natur unterscheiden kann, als an einem Streifen an den Fußknöcheln. An einer Statue im CAMPIDOGLIO wird das Kleid durch einen Ring, welcher an der Mitte des obern Theils des Arms erhaben vorspringt, bezeichnet. Ob es gleich als Unterkleid die Bedeckung des ganzen Körpers bis zum Knöchel der Füße vorstellen soll: so sind die Brüste doch nackt dargestellt. Dies leidet bei jener in der VILLA ALBANI nur eine kleine Ausnahme, wo von der Mitte der Brust nach allen Seiten fast unmerkliche Falten sich ziehen, welche aber das Nackende so wenig verhüllen, als wäre kein Gewand aufgetragen. Kaum kann ich mich bei dem Blick auf diese bekleidet seyn sollende Bildsäulen der Vermuthung erwehren, daß die Ringe am Arm und an den Füßen, eher, entweder Zierrathen, oder eine gewisse Manier der egyptischen Künstler, als eine Bekleidung, vorstellen. Die übrige Kleidung der Figuren ist ohne Kenntniß des Wurfs der Falten geordnet; und diejenigen, welche hievon eine Ausnahme machen, sind aus den Zeiten der Griechen. Sonst waren diese Falten grade, steif und unnatürlich; beinahe wie jene des ältesten etruskischen Styls, welcher überhaupt viel Aehnliches mit dem egyptischen hatte.

In eben diesem Styl sind ihre halberhobne Arbeiten. Die Figuren ihrer Tempel waren in den ältesten Zeiten größtentheils gigantesk<sup>17)</sup>; und sie glaubten diese Arbeiten dadurch zu verschönern, daß sie dieselben mit einerley Farben, ohne Anwendung der Kenntniß des Helldunkeln, bemahlten. WINKELMANN will zwar dieses dadurch entschuldigen, weil alle erhobene Arbeiten durch sich selbst Licht und Schatten erhalten, selbst dann, wann sie in einer

---

<sup>17)</sup> ПОКОКЪ überall, wo er die egyptischen Tempel beschreibt.

einzigsten Farbe gemahlt find <sup>18)</sup>. Hier kommt unfreitag vieles auf den Stand der erhobenen Arbeiten gegen den Tag, und auf die Art des Farbenauftrags selbst an. Wenn das Licht grade auf die erhobene Arbeit und eine dick und brennend aufgetragene Farbe in graden Linien fällt: so wird diese Wirkung nie so erhalten, als wenn sie schräge gegen das Licht stehen, und die vorspringende Arbeiten ihre Schatten werfen. Ueberdem wäre eine ähnliche Bemerkung mehr von einem Volke zu erwarten, das nicht handwerksmäfsig nach einem ewigen Einerlei, sondern mit Freiheit und Beobachtungsgeist arbeitete, welches bei den Egyptiern, ehe sie von den Griechen beherrscht wurden, nicht Statt fand. Es würde auch dann eher ins Wahrscheinliche fallen, wenn wir in ihren flachen Malereien auf Wände, die geringste Spuren abfließender Farben und abweichender Mischungen derselben gewahr würden; welches aber der Fall nicht ist; und ich glaube mit mehrerem Grunde schliessen zu können, weil die Egyptier kein einziges Denkmal der Kenntniss des Helldunkeln hinterlassen haben, im Gegentheile alle die Ueberbleibsel ihrer Kunst ohne diese Kenntniss wirklich gearbeitet find: so hat ihnen diese Kenntniss völlig gemangelt.

Noch hatten die Egyptier eine Art geflügelter Gottheiten, welche sie den Hetruiriern und Phönicieren mittheilten, deren Flügel unter den Hüften saßen, von wo sie herab bis auf die Füße die Figuren bedeckten. Die ISIS auf der ISISCHEN TAFEL hat die Flügel oberhalb der Hüften, welche vorwärts ausgestreckt find, um die ganze Figur zu beschatten, nach Art der Cherubinen <sup>19)</sup>. Auf einer Münze der Insel MALTHA finden sich ebenfalls zwey Figuren, wie Cherubs, und zwar mit Ochsenfüßen, welche die Flügel gegen einander von den Hüften herab ausdehnen. Man sehe hierüber weiter WINKELMANN in der angezogenen Stelle.

---

<sup>18)</sup> WINKELMANN am angef. Orte. S. 49.

<sup>19)</sup> Ebendaf. S. 58.

## BAUKUNST DER EGYPTIER.

Die ältesten AETHIOPIER, von welchen THEBAIS bevölkert wurde, da sie sich jenseit der Catarakten herabzogen, waren Trogloditen, und wohnten in den Höhlen ihres Landes, ehe sie die Künste, entweder durch den Handel der Indier, oder vertriebenen Brachmanen, oder gleichviel auf welche Art erhielten. Die Anhänglichkeit an die alten Gewohnheiten gab ihrer Baukunst jene Form, welche wir bei ihren Colonisten in Egypten antreffen. Dieses Volk liebte, seinen Gewohnheiten zufolge, sich in die Erde Höhlen zu graben, ihren Boden mit unermesslichen Gebäuden zu unterminiren, und selbst ihren Gebäuden über der Erde die Gestalt künstlicher Grotten und Höhlen dadurch zu geben, daß sie die Mauren derselben in einer Dicke von 24 bis 30 Fuß, so wie die Tempel ihrer Götter, aufführten.

Ihre Pyramiden hatten unterirdische Gewölbe, die bis zu 160 Fuß unter dem Fundament lagen, und formirten unermessliche große Gänge, wodurch die Pyramiden unter der Erde mit einander zusammenhiengen <sup>20</sup>). Ueberhaupt sind alle ihre Werke im Tage nichts gegen die großen Werke unter der Erde. Der Syriax der großen Pyramide zu MEMPHIS lief bis in die Pyramide des LABYRINTHS. PAUSANIAS redet von mehreren, die noch zu seiner Zeit im MEMNONIUM bekannt waren <sup>21</sup>); und POKOK von einem, welcher vom MEMNONIUM unter den Hügeln und Gräften fortläuft <sup>22</sup>). Hiezu gehören die dreitausend Wohnungen der Könige im LABYRINTHE, wovon die Hälfte unter der Erde in Felsen gehauen war <sup>23</sup>). Die großen unterirdischen Palläste der

---

<sup>20</sup>) AMMIAN. MARCELLIN. lib. XXII. was PAUSANIAS *ἡ Συγγυς* nennt. cap. 15. ad fin.

<sup>21</sup>) PAUSAN. in Attic. lib. I. cap. 42. STRABO XVII. p. 816. Er nennt *τα σπηλαια*,

<sup>22</sup>) POKOKE a. a. O. S. 158.

<sup>23</sup>) Ebendaf. S. 96.

thebaischen Könige, über welchen grosse Gemächer im Tage in Felsen gehauen sind ); die Gräber der Könige in den hohen Felsen von BIBAN-EL-MOLUC <sup>25)</sup>; die Höhlen in den Bergen zwischen SONDAO und MONFALOUTH <sup>26)</sup>; bei ARCHEMONNAIM, dem alten HERMOPOLIS, oder SELINON; von BENI-HASAN, HIPPONON, HAJAR-SILSILY; die Gräber bei METRAHENNY, CODRIKSHAN, ELIGOURNOU, und andere, welche nicht nur verschüttet sind, und wo man die Eingänge kennt; sondern noch so viele, welche unbekannt, und ohne alle Spuren unter der Erde liegen. In diesem Trogloditen-Geschmack war der hohle Fels vor dem Tempel zu SAIS, welchen AMASIS von ELEPHANTINE mit unfäglicher Mühe hinschleppen liess.

Ihre Arbeiten am Tage, oder über der Erde, waren gleichfalls alle ungeheuer, wie wir schon gesehen haben. Ihre Säulen waren ohne Proportion, und da sie dieselben entweder mit Hieroglyphen anfüllten, welche sie oft noch überdem bemahlten: so konnten sie, für ein wahre Schönheit liebendes Auge keine gute Wirkung thun. Das Bunte verräth immer Mangel an gutem Geschmack, und Gefallen daran nicht minder. Ihre Tempel verunstalteten sie mit Cherubsgestalten, oder Mißgeburten von Halbmenschen und Thieren, oder grossen Riesenfiguren, ohne allen Reiz und Schönheit. Ihre Thore bei Tempeln waren pyramidalisch, und machten also einen schiefen Effekt; denn das Auge liebt in Werken der Baukunst das Natürliche, und die graden Linien und gleiche Proportionen mehr, als das Schräge, Verkürzende, und spitz Ablaufende. Ich vermag es überhaupt nicht, Thürme und dergleichen Massen für schön zu halten, weil sie ein unnatürlicher und unnöthiger Zierrath der Tempel und Kirchen sind; eben so wenig, als Bildsäulen auf Dächern oder Höhen, wo sie sich dem Auge weder

---

<sup>24)</sup> Ebendaf. S. 162.

<sup>26)</sup> Ebendaf. S. 115. 116.

<sup>25)</sup> Ebendaf. S. 158.

angenehm noch deutlich darstellen, weil es sie weder übersehen noch detailliren kann. Dergleichen Zierrathen, die der Natur gradezu entgegenlaufen, mögen wol in sich Schönheiten der Architektur enthalten; ob aber das Ganze, aus den Augen Gerückte und Unübersehbare desselben, es enthalte so viel Schönes es wolle, es für den, der es anblickt, besitze, da er es nicht zu sehen vermag; und wie anständig es sei, diese Schönheiten ausser den natürlichen Gesichtspunkt zu rücken, darüber lasse ich jeden Kenner urtheilen, dem es gefällig ist. — Vielleicht ist dieses nur eine Grille von mir, für die ich um Vergebung bitten muß. Ich beschliesse diesen Paragraph mit einer Bemerkung DIODOR's, welcher uns sagt, daß ähnliche Werke nichts anders denn Werke des grausamsten und gewalthätigsten Despotismus waren. Er spricht von zwei Königen, die sich Pyramiden erbauten. *Has licet, sagt er, sepulturæ suae destinassent reges; accidit tamen ut neuter ibi conderetur. Plebs enim propter laborum molestias, regumque crudelitatem et violentiam illis infensa, cadavera e monumentis se eruituros et discerpta ignominiose abjecturos, interminabatur* <sup>27)</sup>.

## 5.

So schlecht aber auch der Geschmack der Egyptier in der Form ihrer Architektur war, und so sehr sie in dem Aeußern und Schönen der Künste zurückblieben, so sehr übertrafen sie sich selbst, in den Werkzeugen, der Dauer und Güte ihrer Materialien, und dem unsäglichsten Fleisse und Gedult der Arbeit. Hätte das Volk, das Berge aushöhlte, die Erde in großen Tiefen durchwühlte, und weit aus ihren Tiefen herauf bis fast an die Wolken bauete, hätte dieses Volk griechischen Geschmack und Kunst besessen: so würden, entweder die Geschichte desselben, in den Nachrichten von ihren vergangenen Kunst

---

<sup>27)</sup> DIODOR. S. L. I. cap. LXIV. pag. 56.

Kunstwerken, unglaublich ; oder wenn die Wuth der Zeit, der Kriege und Barbarei etwas verschont und übrig gelassen hätte, es gewiß erstaunenswürdig gewesen seyn. So ist die Erzählung der Alten, STRABO's und anderer; und von den Neuern, des SAVARY, von der großen, hundert Fuß breiten StraÙe ALEXANDRIENS, die auf beiden Seiten mit den herrlichsten Pallästen geziert war, und von denen die Barbarei kaum noch Ruinen übrig lieÙ.

Die Egyptier kannten überdem Materialien und Kunstbehandlungen, die mit der Zeit verlohren giengen, und deren Wiedererfindung der Wunsch aller Kenner ist. Wir können, bei aller Unvollkommenheit des egytischen Geschmacks und ihrer Kunstwerke, ihnen gewisse andere Vorzüge nicht streitig machen, die sie besaßen.

Die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Plastik, selbst die Kunst in Steine zu schneiden, welche sie vor undenklichen Zeiten kannten, lassen keine Zweifel über jene Zeichenkunst übrig, welche den übrigen mit ihr verwandten Künsten zum Grunde liegt. Die Kenntniß der symbolischen Charaktere, oder Hieroglyphen, nöthigten einen jeden, welcher nur etwas schreiben wollte, znm Zeichnen. Diese Anwendung der Zeichenkunst auf die Sprache, isolirte ihre Zeichnungen, als Vorstellungen von Tönen, oder Begriffen, und entfernte sie eben dadurch, daß einfache Bilder ganze Gedanken gruppirten, von der Gruppierung der Bilder selbst. Da sie nun einmal ein Bilderalphabeth für die Begriffe hatten, und ihre Sprache und Gedanken in ihnen auszudrücken gewohnt waren, und die Erhaltung der historischen Nachrichten ihnen nicht gleichgültig seyn konnte, so blieben sie bei diesen hergebrachten Bildern stehen, und veränderten nichts darinnen; daher es denn kam, daß die von Zeichnungen abhängende Malerei sich nicht vervollkommen konnte und durfte: weil die kleinsten Abweichungen vom alten Styl, ganze Begriffe verdunkelt, und ganze Perioden ihrer Geschichte ungewiß und räthselhaft gemacht haben würden.

Nicht nur dieses, nicht nur die Art ihrer Zeichnung hinderte sie, etwas grosses in dieser Kunst zu thun, sondern die Ausübung derselben würde überdem ihnen jene Farbenbrechung nothwendig gemacht haben, ohne welche die Kunst nie emporsteigt, und merkwürdig wird; und die Brechung der Farben würde der Dauer und Festigkeit, worauf sie bei allen ihren Werken vorzüglich gesehen zu haben scheinen, entgegen gewesen seyn. Dieser Hang, sich und ihre Werke zu verewigen, und die mindere Dauerhaftigkeit blosser Malereien, leitete sie grösstentheils auf die plastische Zeichenkunst, worin sie es in Rückficht auf die Bearbeitung des Materials, weit brachten; wobei sie aber auch stehen blieben. Aus diesem Hange unsterblich zu seyn, und in ihren Werken nach Jahrtausenden zu leben, zogen sie halberhobene Arbeiten den ganz erhobenen vor, welche, da sie ganz frei, und ohne alle Haltung ihrer Masse gearbeitet und hingestellt werden, einer ungleich leichtern Zerstörung, durch Zufälle und Zeit, ausgesetzt sind.

Wie wir schon gesehen haben, so befassen sie auch die Kunst, die Lebhaftigkeit und den Glanz der Farben zu verewigen, was sie schwerlich ohne enkaustische Kenntnisse bewirken konnten. Sie hatten überdem noch die Kenntniß von Mitteln, Vergoldungen und einfache Farben *kalt* auf die Schlusssteine ihrer Gewölbe und auf andere Theile ihrer Gebäude, von aussen und innen, und das mit einer Kunst aufzutragen, das die übergebliebenen Reste dieser Werke, wie schon gemeldet ist, noch jetzt in ihrem ersten Glanze zu sehen sind,

Ueber die Kunst der kalten Vergoldung äussert sich CAYLUS dahin, das so unerforschlich und erstaunlich sie ihm auch zuweilen gewesen sei, er doch das Geheimniß derselben wiedergefunden zu haben glaube. Er beruft sich hiebei auf die Erklärung der 74ten Kupfertafel seiner *Alterthümer*. Diese ganze Erklärung aber zeigt nur, wie weit CAYLUS in Erforschung der Ingredienzien kam; von einer ganzen Entdeckung des Geheimnisses aber nichts. „Unerklärbar ist es übrigs gewiss, sagte einmal CALAU, wie es möglich war, das CAYLUS diesen ersten Schritt bei seiner Hauptentdeckung der sogenannten *Enkaustischen*

„ *Wachsmalerei* gänzlich vergessen zu haben scheint, und durch Bereitung des „ bloßen Bienenwachses, und durch die Ideen des Einbrennens und des Kohlfeuers „ verleitet, solche Wege einschlägt, woran die Alten nie dachten; eine große „ Ursache, warum der ganze Erfolg, den man von dieser Entdeckung mit Recht „ erwartete, in keinem Stücke mit dem der Alten übereinstimmte. ”

Die Egyptier hatten, aus der Dauer ihrer Arbeiten zu schließen, zugleich eine gründliche Kenntniß jener harzigen, enkaustischen (man wird dieses Wort nicht an seinem unrichtigen Orte finden, wenn ich die Bemerkung hinzusetze, daß die Enkaustik aus trocknenden Mitteln, die ihrer Natur nach härteten, eben so gut bestand, als aus Behandlungen in, oder mit Feuer) Materien, durch deren glückliche Anwendung sie jene Compositionen machten, die uns so schwer zu erforschen sind; und wozu auch vorzüglich ihre plastische Kütt-Erde zu rechnen ist. Sie hatten ein ähnliches Mittel, ihren Backsteinen ohne Hülfe des Feuers eine Härte und Dauer, durch bloße Versetzung mit einer ähnlichen Masse, zu geben, welche, obgleich in der bloßen Sonne getrocknet, ihre gebrannten Steine weit übertrafen.

Noch findet man daß dieses Volk die Kunst Porzellan zu machen verstanden habe. Es war von gröberer und feiner Art, wovon erstere aus einer gefirnißten Erde bestand, welche man an den kleinen egyptischen Figuren entdeckt, die häufig auf ihren Begräbnisplätzen bei SACCARA, u. s. w. gefunden werden. Der Firniß ist mit mehrerer Gleichheit in den Tinten aufgetragen, als man auf den neuern, in ähnlicher Art zubereiteten Erden bemerkt. Letztere, oder die feinere Art Erde, findet man mit einem Email bedeckt, dergleichen man sich in chinefischen Manufakturen bedient. Einige dieser Figuren sind hohl, und man findet keine einzige, welche das Feuer des Ofens bläsig gemacht hätte. Sie hat gewöhnlich inwendig eine weiße Farbe, und ist von außen blau emailirt <sup>28)</sup>.

---

<sup>28)</sup> CAYLUS, am angef. Orte, 2. B. S. 370.



CALAU erfand eine ganz neue Art auf Porzainerde, auf Glasstafeln, weiße holländische Fliesen, Gefäße ohne Glasur, auf trocken gerösteten Grund, u. s. w. mit Eleodorischem Wachse zu malen, welche vortreflich ist, und einen außerordentlichen Effekt thut. Da ich im Besitze des Geheimnisses bin, so werde ich es meinen Lesern in dem Kapitel von der Enkaustik ohne allen Vorbehalt mittheilen. Diese Erfindung läßt sich sogar zu Verschönerung der gewöhnlichen Lebensbedürfnisse, als zum Beispiel, auf Bereitung der Oefen mit unglasirten Kacheln, und zwar mit geringen Kosten und so anwenden, daß man die Zusammensetzung derselben nicht gewahr wird, sondern alles für ein Ganzes ansieht. Vorzüglich schön ist diese Erfindung zu den täuschendsten Copien von etruskischen Vasen, deren Bereitung in einer Farbe, in bloß linearischem Umriss, weder mühsam noch kostbar ist.

Wir übergehen andere chemische Operationen der Egypter, als nicht zur eigentlichen Kunst gehörig, mit Stillschweigen, und bemerken nur daß sie darin viel leisteten, und wirklich um so mehr Achtung verdienten, als sie mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Die größte Aufmerksamkeit aber verdienet die Art, wie sie bei dem gänzlichen Mangel an Holze, welchen CAYLUS voraussetzt, (welches sie aber durch Hülfe des Nils, jenseits den Catarakten herab aus Ethiopien leicht erhalten konnten) den Fluß der Metalle, und das Porzellan, hervorbringen konnten. So viel, ohne mich mit der undankbaren Untersuchung: ob sie Sparöfen gehabt haben, oder nicht? abzugeben, so viel wissen wir mit Gewissheit: daß sie des Feuers zu dem allergrößten Theile ihrer Thonarbeiten nicht bedurften, sondern es von gefirnisstem plastischen Küttr, oder Meer Schaum-erde verfertigten. Diefes ist der Grund warum sie ohne alle Glasur find, und warum man sie mit einem Firnis von eben der Güte, und ungleich größerer Schönheit, und so fein und dünne überzogen findet, als wenn sie damit behaucht wären; eine Verfahrensart, wozu sie weder Pinsel noch sonst ein Werkzeug besaßen, sondern sich eines feinen Schwammes bedienten, mit welchem sie

fachte über den Thon führen. Noch würden wir manche Bemerkung über die Kunst der Egyptier machen können, welche wir aber, um dieses Kapitel nicht zu weitläufig zu machen, auf eine andere Gelegenheit versparen. Wir gehen also zu den Berichtigungen der Kunst unter den Hetruriern über.



*Reclm. Del*



*Reclm ad Em: P.ophil  
ant. 201*

## V.

### VON DER KUNST IN DEN ÄLTESTEN ZEITEN UNTER DEN HETRURIERN UND GRIECHEN.

#### I.

**U**nstreitig ist es, daß jedes Volk, welches von einem andern abstammt, vieles von seinen Gebräuchen erlernt, erhält, und allmählig, wenn der Geist der Ausbildung durch nichts gehemmt wird, so sehr verändert, daß man ohne Werke des Alterthums, oder Urkunden, kaum die Spuren ihres Ursprungs entdecken

würde. WINKELMANN behauptet in seiner Geschichte der Kunst, aus einer Vorliebe für GRIECHENLAND, welche in dem grossen und vortreflichen Geschmacke des Volkes das er beschrieb, und des Mannes der es liebte, seine würdige Ursache hat: die Kunst sei unter allen Völkern die sie übten, auf gleiche Art entsprungen, und es sei ohne Grund gehandelt, wenn man ein besonderes Vaterland derselben angeben wollte <sup>1)</sup>. „ Sie hat bei den Griechen, sagt er auf „ der andern Seite, obgleich viel später als in den Morgenländern, mit einer „ Einfalt ihren Anfang genommen, dafs sie, aus dem was sie selbst berichten, „ von keinem andern Volke den ersten Saamen zu ihrer Kunst geholet, sondern „ die ersten Erfinder scheinen können. Denn es waren schon dreissig Gottheiten „ sichtbar verehret, da man sie noch nicht in menschlicher Gestalt gebildet hatte, „ u. s. w. ” <sup>2)</sup>. Seite 8. fährt er fort: „ Die ersten Züge dieser Gestalten bei den „ Griechen waren einfältig und mehrentheils gerade Linien, und unter Egyptiern, „ Hetruriern und Griechen, wird beim Ursprunge der Kunst unter jedem Volke „ kein Unterschied gewesen seyn. ” Er wiederholt dieses in seinen *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst* <sup>3)</sup>. Ich will den Widerspruch dieses grossen Mannes nicht rügen, in welchen ihn das Gefühl der Wahrheit brachte, da er in eben diesen Anmerkungen sagt: “ Die Kunst der Zeichnung scheint von den Griechen „ zu den Tyrrheniern, oder den Hetruriern gebracht zu seyn; und dieses kann „ man schliessen aus den griechischen Colonien, die sich in HETRURIEN nie- „ dergelassen haben, sonderlich aber aus den Bildern, die aus der griechischen „ Fabel und Geschichte genommen, auf allerlei Werken von den hetrurischen „ Künstlern vorgestellt sind <sup>4)</sup>. ” Er unterstützt diese Meinung durch eine kurze Geschichte der Wanderungen der PELASGER, welche nicht von Anachronismen und Irrthum frei ist.

<sup>1)</sup> WINKELM. am ang. O. I Th. Cap. I. §. III. S. 4.

<sup>2)</sup> Ebendaf. S. 5. §. V.

<sup>3)</sup> WINKELM. Anmerk. zur Geschichte der Kunst. I. Th. I. Cap. §. I. S. 2.

<sup>4)</sup> Am angef. Orte. Cap. 3. §. 19.

Ich glaube dieses alles nicht leichter als durch die Geschichte dieser Völker widerlegen zu können. Die Pelasger waren die ersten bekannten Einwohner GRIECHENLANDS; und kamen nach HERODOT aus SAMOTHRACIEN <sup>5)</sup>. Sie breiteten sich zuerst in der Gegend aus, welche nachher den Namen ATTICA erhielt. Von ATHEN giengen sie nach der Seite von DODONA, nahmen nachher Besitz von ARKADIEN und HÆMONIEN, dem nachmaligen THESSALIEN. Hier wurden sie von den KURETEN, LELEGEN, und DEUCALION vertrieben, und suchten Zufluchtsörter in ÆSTIOTIS, PHOCIS, BÆOTIEN, und EUBÆA. Einige von ihnen wanderten, nicht als Colonien, sondern als vertriebene, nach ASIEN und ITALIEN. Dies war die erste Wanderung der PELASGER nach ITALIEN, welche WINKELMANN sehr unrichtig der grossen Bevölkerung zuschreibt. Denn es ist nichts gewissers, als dafs die Pelasger, wenn diese zahlreiche Volksmenge, für die GRIECHENLAND zu klein sollte gewesen seyn, bei ihnen Statt gefunden hätte, jeden fremden Abentheuern, die ihr Land anfielen, übermächtigen Widerstand würden gethan, sondern auch jene kleinen Völker würden bezwungen haben, von denen sie vertrieben wurden. DEUCALION kam im neunten Jahre der Regierung des CECROPS in ATHEN, oder ungefähr 400 Jahre vor der Eroberung TROJAS nach THESSALIEN, und lies sich, den MARMORN VON PAROS zufolge, in LYKOREA, nahe an dem PARNASSE nieder. Und gewifs läfst sich *zweihundert* Jahre vor dem trojanischen Kriege, keine solche Bevölkerung denken, welche die Völker zu freiwilligen Auswanderungen nöthigen könnte, da selbst zu Zeiten dieses Streits ganz GRIECHENLAND von kleinen Fürsten beherrscht wurde, die alle jeder für sich sehr ohnmächtig waren. Nach dem SCHOLIASTEN des PINDARS betrug die ganze Bevölkerung von ATTIKA die Summe von 20,000 Menschen

---

<sup>5)</sup> HERODOT. lib. 2. cap. 51. f.

fchen <sup>6)</sup>, welche, so klein sie auch seyn mag, mir doch noch aus dem Grunde übertrieben zu seyn scheint, weil zu den Zeiten des CECROPS die Einwohner von ATTICA noch wild, und ohne bürgerliche Verfassung waren; eine Wildheit die nach dem Manuscript des JOHANNES ANTIOCHENUS MALALA, in der Bibliothek zu OXFORD, so weit gieng, dafs sie den Ehestand noch nicht einmal kannten. Diese Stelle sagt unter andern folgendes: “ — προ γαρ  
 „ της βασιλειας αυτη πασαν αι γυναικες των Αττικων, και των Αθηναιων, και των  
 „ πλησιον χορας θηκυδει μιξει εμυγνυντο εκασω συγγινομεναι τω αρεσκομενω  
 „ αυταις εαν κακεινη εβλετο, και εκαλειτο η αρπαζομενη γυνη εδεος, αλλα τοις  
 „ πασι προσηρχοντο διδασαι εαυται εις πορνειαν, και οσας εβληδη τις κρατουναι  
 „ αυτας ημερας κατ’ οικον παρεμενον αυτω τρεφομεναι, και ει ηδελε πολιν απελυσεν  
 „ αυτην τοις βελομενοις. Τατο δε απο της Αττικης ειρχθη το μεν αναγκαζεσθαι  
 „ αυτας συνειναι ανδρι προς ον βελονται — — Ο δε Κερωψ εκ της Αιγυπτου κατα-  
 „ γομενος εξεφονεση τον νομον τατον ειρημως οτι η Αττικη χωρα δια τουτω απωλετο  
 „ και λοιπον εσωφρωνησαν πασαν και ανδρασιν εξευγνυνον εαυτας αι αγαμοι παρθενοι.  
 „ Η δε πορνευεισα εγαμειτο ενι ω εβλετο ανδρι. Vor den Zeiten des CECROPS  
 „ vermischte sich das weibliche Geschlecht von Attica, den Gegenden Athens,  
 „ und der Nachbarschaft, nach Art wilder Thiere, mit einem jeglichen, zu  
 „ welchem sie Lust hatten. Eine solche aufgegriffene Frau führte nicht den  
 „ Namen einer Ehefrau; denn sie überliessen sich einem jeglichen, und blieben  
 „ bei jeglichem der sie unterhielt so lange im Hause, als er sie behalten wollte.  
 „ Willkührlich überlies der Mann sie wieder andern die sie wollten. Dieses ist  
 „ itzt in ATTICA verboten, und die Weiber sind verbunden bei dem Manne  
 „ zu bleiben, den sie sich wählten. — — Nachdem CECROPS aus Egypten  
 „ gekommen war, gab er dieses Gesetz, und änderte die Sitten in ATTICA der-  
 „ gestalt, dafs sie ihre alte Art verliessen, bessere Gewohnheiten ergriffen, und

---

<sup>6)</sup> SCHOL. PIND. Olymp. 9.

„ die Jungfrauen, welche unverheuratet waren, Ehemänner, diejenigen aber „ welche dieß nicht mehr waren, diejenigen nahmen, die sie haben wollten. „ Eben dieses bezeugt JOH. TZETZES <sup>7)</sup> und andere. Wie sehr solche wilde Gebräuche der Bevölkerung entgegen sind, sieht ein jeglicher leicht ein; und wenn auch das angezogene Manuscript sagt: „ εδιδε εν ηδει τις ην υιος η θυγατηρ και „ εδιδε το τεχθεν ο εβλετο ανδρι συμγγεντι αυτη, ετε θελυ ετεκε, και χειρον δεχο- „ μενοι. Niemand von ihnen kannte die Kinder die er erzeugt hatte, sondern „ die Mutter vertheilte sie ihren Buhlen nach eigenem Belieben, *die sie mit „ Freuden annahmen*: so beweist dieses noch nichts für eine große Bevölkerung.

WINKELMANN aber hatte andere Ursachen, die ihn bewogen, nicht tiefer in die Geschichte GRIECHENLANDS einzudringen, weil er sonst auf die Entdeckung des Ursprungs der Künste unter den Griechen gekommen wäre, deren nähere Bestimmung seiner Vorliebe für GRIECHENLAND nicht entsprechen haben würde. Bei einer freiwilligen Auswanderung kamen ihm die phönizischen und egyptischen Heerführer, welche die Pelasger vertrieben, und phönizische, oder egyptische Gottheiten, mit der Kunst sie zu bilden, einführten, nicht in den Weg. Unstreitig erhielten die Phönizier ihre Künste von den Egyptiern, mit welchen sie grenzten; und da sie wirklich in dem Style derselben viel ähnliches mit ihnen hatten, so wird diese Behauptung um so viel gewisser. Vierhundert Jahre vor CECROPS kam INACHUS aus PHÆNIZIEN, und stiftete das Königreich ARGOS, und theilte den Griechen die Kenntnisse der Gottheiten mit, welche die Phönizier ELOIM, und die Pelasger DEOI nannten. Nachher erhielten sie, wie HERODOT ausdrücklich versichert, andere Götter mit ihren Namen aus Egypten. Dies bezeugten selbst die Priester des JUPITERS zu DODONA <sup>8)</sup>, dessen Orakel hiez zu den Griechen die Erlaubniß erteilte. Doch kann dieses unmöglich alle Götter betroffen haben, und es müssen den

<sup>7)</sup> JOH. TZETZES Chil. V. H. 18.

<sup>8)</sup> HEROD. lib. 2. cap. 50. f.

Griechen die phönizischen vorher schon bekannt gewesen seyn, weil sie sich sonst an kein Orakel eines JUPITERS hätten wenden können. Wer wird aber läugnen, daß, wenn Sie die Namen der Götter anderer Völker annahmen, sie nicht ihre Vorstellungen und Abbildungen zugleich mit angenommen haben sollten? Die Pelasger, welche aus der Insel SAMOTHRACIEN kamen, brachten den ihnen längst bekannten Dienst der KABIREN nach GRIECHENLAND; Gottheiten, die dem Fragmente des SANCHUNIATHONS zufolge, phönizischen Ursprungs waren. Er sagt: „ von AMYNUS und MAGUS wurden MISOR und SYDIK, „ der Freie und der Gerechte gebohren, die den Gebrauch des Salzes erfanden. — „ SYDIK hatte die DIOSKUREN oder KABIREN zu Kindern, die nachher „ CORYBANTEN oder SAMOTHRACIER genannt wurden. “ Man kannte die MINERVA schon zu den Zeiten des OGYGES, wie man bei *Meursius de reg. athen. lib. 1. cap. 4. seq.* finden wird.

CECROPS, welcher nach den Arundelischen Marmorn, die mit der Zeitrechnung des CENSORIN <sup>9)</sup>, und des DIONYS VON HALICARNASS <sup>10)</sup> übereinstimmen, 400 Jahr nach INACHUS, und etwas weniger den 400 Jahre vor der Eroberung TROJA'S nach GRIECHENLAND kam, war nicht nur nach JOHANNES TZETZES, und andern, ein Egyptier von Geburt, und zwar von SAIS,

Ὡς δὲ ἀπὸ Σαείας πόλεως Ἀργυπτίας

Μετὰ τὸν κατὰ Ὠγυγον κατακλισμὸν εἰκείνου

Ὁ Κεκροψ παραγεγόνεν Ἀθηναίος τῆς Ἑλλάδος, <sup>11)</sup>

sondern war auch der erste von welchem EUSEBIUS sagt: daß er dem JUPITER und der MINERVA Bildsäulen errichtet habe: καὶ πάλιν (ὁ Κεκροψ λεγεται) πρῶτος Ἀθηναίος ἀγάλμα συστήσασθαι <sup>12)</sup>. Hier hätten wir also egyptische

<sup>9)</sup> CENSORIN. de D. N. c. 8.

<sup>10)</sup> DION. HALIC. A. R. l. I. p. 14.

<sup>11)</sup> J. TZETZES l. c.

<sup>12)</sup> EUSEB. præp. Ev. l. X. c. 9. et chr. Can.



Bildsäulen in GRIECHENLAND, 400 Jahre vor dem trojanischen Kriege; den Anfang der Kunst; und phönizische und egyptische Religion, Veranlassung zu den Verschiedenheiten in den Abbildungen der Götter. Wir wüßten wie die Kunst in GRIECHENLAND anfieng; und alles unnatürliche bei der Aehnlichkeit der alten griechischen, phönizischen, egyptischen, und etruskischen Bildsäulen und Zeichnungen, fiel hinweg; und es wäre uns begreiflich, wie Vier mit einander verwandte Völker, gleiche Härte, gleichen Styl, und gleiche Ausführung mit einander gemein haben konnten. Zu auffallend, wenn jedes Volk ohne dem andern seine Anfangskenntnisse mitzutheilen, gearbeitet hätte, wäre sonst jene große Aehnlichkeit, von welcher ich bloß die geflügelten Gottheiten dieser Völker berühren will.

## 2.

Die Etrusker, dies ist der Name unter welchem uns die Griechen, die in einem Theile Italiens sich festsetzten, bekannt sind, nahmen die Anfangsgründe der Künste, so roh und ungebildet, und ganz dem ursprünglichen Zustande in EGYPTEN angemessen sie waren, mit sich. Ihre glückliche Lage am Meere unterhielt immer einige Gemeinschaft mit dem thätigen Volke PHÖNIZIENS, das seinen Handel an alle bekannte Seeküsten ausbreitete, und seine Künste gewiß seines Reichthums wegen verbessern konnte, und verbesserte. Dies kam den Etruskern, die sich durch innerliche Ruhe und Freiheit bald in einem blühenden Wohlstande sahen, indeß ganz GRIECHENLAND durch Empörungen und Kriege erschüttert, keine Fortschritte machen konnte, sehr zu statten. Aus den Resten der etruskischen Kunst ergibt sich die Wahrheit dieser Behauptung. Selbst WINKELMANN, der seine Meinung, daß die Völker eigene Erfinder ihrer Künste waren, so sehr liebt, kann nicht in Abrede seyn, daß das älteste Stück etruskischer Kunst, die LEUCOTHEA, welche den jungen BACCHUS drei stehenden Nymphen zur Erziehung übergiebt, in der VILLA ALBANI,

ungemein viele Aehnlichkeit mit dem egyptischen Styl habe. Diese etruskischen Werke aus den ersten Zeiten waren, wie jene der Phönizier und Egyptier, in geraden Linien gezeichnet; ihre Stellung eben so steif, die Arme dicht an dem Körper herabhängend, ohne alle Handlung und Leben, die Füße parallel, die Köpfe länglich-oval mit spitz zulaufendem Kinne, die Augen platt, oder schief hinaufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleichliegend; die Gewänder ohne alle Kenntniß der Falten in geraden Linien, wie WINKELMANN sagt, gleich als mit einem Kämme gezogen, wie an einer Bildsäule der VILLA MATTEI, und einem *bas-relief* der VILLA ALBANI. Eben so steif und gezwungen war der erste Styl der Griechen, der Phönizier und Egypter, und eben so sind die Figuren der Indier.

## 3.

Dies bringt mich auf die Vermuthung, daß die ersten Kunstwerke nicht treue Nachahmungen der Natur, sondern Phantasien des rohen Geistes der Wildheit waren, welcher das Detail der Natur in widersinnigen und unnatürlich zusammengeordneten Gestalten vorstellte; und daß man nicht, wie WINKELMANN und alle behaupten, „mit ganzen Copien der Natur angefangen, sie „sodann verlassen, und endlich wieder aufgesucht habe.“ Der ungebildete Geist des Menschen hat so wenig Empfindungen für das Schöne der Natur, als ein Kind in seinen ungebildeten Jahren. Von früher Jugend an gewöhnt er sich, besonders in den Gegenden, wo kein Winter Abwechslungen in die Natur bringt, welche durch ihr unerwartetes Hervortreten den Geist des Menschen aufmerksam und beobachtend machen, an das immer vor ihm liegende Bild, und kauend auf seinen Füßen sitzt er in unthätiger Ruhe, dem größten Gute aller ungebildeten Völker, wie jene Amerikaner da, deren ROBERTSON erwähnt, wenn er von den Sitten der Wilden redet. Ungeführt, und ohne alle Kenntniß des Schönen, dem herrlichen Produkte einer höhern Cultur, laufen die Tage seines

Lebens einförmig hinweg, und in einander, wie ein Gewebe ohne Mannigfaltigkeit; und nichts kann ihn bewegen, die Natur mit einem andern, als dem gewöhnlichen Blicke anzusehen. Der MEXIKANER sahe unstreitig, daß es andere, als Mißgestalten im Ganzen und dem Detail der Natur gab. Er durfte nur sich selbst, seine Hände ansehen, um die Rundung, und vorzüglich die Einbiegung der Linien gewahr zu werden, und es mußte ihm eben so leicht seyn, eine gebogene, als eine gerade Linie zu ziehen; und doch verließ er die Natur, und folgte seiner kindischen Phantasie, und gebahr Mißgestalten, wie ich davon Proben vorgelegt habe. Nachahmung der Natur gehört, wie mich dünkt, zur gebildeten Kunst: findet höchstens bei Schattenriffen, die nach Körpern gezeichnet sind, der unausbleiblichen Nothwendigkeit, und nicht der Wahl halben, statt; nicht leicht aber in den freien Arbeiten. Daher enträthsele ich mir die Ursache, warum selbst diejenigen Völker, welche es so weit, und bis zur höchsten Stufe brachten, in dem Anfange der Kunst so ganz *unnatürlich* in ihrem Style waren. Es würde, wäre dieses nicht Wahrheit, noch ein weit seltneres Phenomen des menschlichen Geistes erscheinen, das kein Philosoph zu entwickeln vermöchte. Waren, könnte man sagen, die ersten Werke der Kunst Nachahmungen der Natur, und die darauf folgenden Abweichungen von derselben, so waren die ersten Werke des Kindheitsalters der Kunst besser und vortreflicher, als jene des folgenden. Es hätte also bessere Bildsäulen gegeben, als die benannte der VILLA MATTEI, und ALBANI; die Egyptier hätten, vorausgesetzt sie wären Erfinder der Kunst, zuerst Arbeiten voll Bewegung und Leben, wie die Natur sie darbietet, gehabt; und wären; ungeachtet so herrlicher Originalien, zu den elenden Sudeleien gerader Linien und einer regellosen Phantasie zurückgetreten. Sind gleich, könnte man mit Rechte fortfahren, die ersten Kunstwerke für uns verloren, so waren sie es doch für die Zeiten nicht, wo die Kunst ausartete, und der Contrast zwischen Natur und Ungeheuern mußte, oder das Volk mit allen seinen Künstlern befaß keinen gefunden Menschenverstand, ihnen auffallend



## VI.

### ERSTE ART ZU ZEICHNEN. LINEARISCHE MALEREI.

#### I.

Wir haben schon gesehen, daß in den ältesten Zeiten die Zeichenkunst als das natürlichste Produkt des Ausdrucks, die Buchstabenschrift vertrat, und haben dieses durch eine Erfahrungsprobe ähnlicher Gebräuche bei Egyptern und Mexikanern zu erweisen gesucht. Selbst schon in der Etymologie des griechischen Worts, womit man „MALEREI“ ausdrückte, in dem Worte „ΓΡΑΦΕΙΝ“ liegt der Ursprung der Verfahrensart bei der Zeichenkunst. Dieses Wort,

welches im ältesten Style schon „SCHREIBEN“ bedeutet, erläutert also sehr vieles: denn ohne die auffallendste Aehnlichkeit zwischen der Schreibe- und Zeichenkunst würde die Anwendung dieses Worts auf etwas mit der Schreibekunst verwandtes höchst unstatthaft seyn.

Diese Aehnlichkeit gieng so weit, daß Schreiben und Zeichnen nicht nur gleichbedeutende Ausdrücke, sondern auch einerlei Dinge waren, die sich in nichts, als den Formen ihrer Gegenstände unterschieden. Man zeichnete Gestalten in eben derselben Art, wie Buchstaben; man bediente sich derselben Materialien, worin und womit man schrieb und mahlte; lauter Umstände, welche die Verfahrensart der ältesten Maler GRIECHENLANDS in das helleste Licht setzen.

## 2.

Aber nicht nur in der Etymologie, nicht nur in der ähnlichen Verfahrensart, bei schreiben und zeichnen, liegt der Beweis: „daß die ältesten Stücke griechischer und anderer Künstler linearisch waren“ sondern die Geschichte der Malerei selbst, wie sie uns PLINIUS und andere hinterlassen haben, bestärkt diesen Satz, der zwar minder bezweifelt, aber nicht weit genug von den größten Kennern der Kunst ausgedehnt und angewendet worden. Es würde wirklich überflüssig seyn, etwas von der linearischen Malerei zu erwähnen, wenn man sie für mehr als den rohen Anfang der Kunst hielte, wie WINKELMANN, und andere, deren Gröfse nicht an WINKELMANN'S reicht, gethan zu haben scheinen. Dieser große Mann geht mit einer außerordentlichen Leichtigkeit über diese Art der Malerei hinweg, würdigt sie kaum des Namens, und indeffen er sie nicht ahndet, steht er in tiefem Erstaunen vor ihren Werken, und gesteht, daß kein Künstler der jetzigen Zeit etwas ähnliches liefern könne. Dies muß den Schriftsteller entschuldigen, wenn er dieser Art der Malerei, die so große Männer mit Enthousiasmus anfüllte, zu ihren Quellen verfolgt, ihre Fortschritte begleitet, und mehr davon sagt, als er in jedem andern Falle thun würde.

Hierzu kömmt dafs viele Stellen der Alten, WINKELMANN sowohl als CAYLUS gänzlich unerklärbar bleiben, blos weil sie der linearischen Malerei dasjenige entweder nicht zutrauten, was sie geleistet hatte, oder vielleicht nicht einmal ahndeten, was sie leisten könnte. Eine kleine Ausnahme davon macht der P. HARDUIN, der erste Erfinder derselben, in seinem Commentar zur Naturgeschichte des PLINIUS, welchen WINKELMANN häufig nutzte, ohne diese Bemerkung des Commentators mit Aufmerksamkeit anzusehen, welche er in der 2. und 6ten Note zu cap. III. lib. XXXV. finden mußte.

## 3.

Die erste Art der linearischen Malerei bestand, wie wir schon gesagt haben, in dem bloßen Umriss des Schattens, und war roh, einfach, ohne alle Kenntnisse von wirklichen Körpern gezeichnet, und völlig jener Kunst gleich, welcher sich die an Geist und Geschmack gleich armen Freunde der Schattenrisse, mit einer gewissen Wuth überließen, welche, wenn es ihr nach Wunsche gegangen wäre, die übrigen Kunstwerke würden verschlungen haben. Zur Schande des guten Geschmacks war eine Zeit, wo ein Skiagraphensudler mehr Erwerb hatte, als der geschickteste Portraitmahler: eine Zeit, wo die elenden Schattenrisse den Physiognomen zu ihren Träumereien sitzen mußten, und wo man im Profil des Gesichts das ganze charakteristische zu finden glaubte, was der mittelmäßigste Dilettante an andern Orten zu suchen weifs.

Diese bloße Umrisse zeichnete man zuerst entweder wie die Chaldäer, und unter den Griechen die Tochter des DIBUTADES, auf die Wand, oder auf andere Dinge, deren wir bald Erwähnung thun werden, doch ohne Anwendung des Helldunkeln, und ohne grofse Aehnlichkeit hervorbringen zu können. Hierauf folgten die Monochrommen, oder Gemälde in einerlei Farben. Erstere schreibt PLINIUS einem Egypter mit Namen PHILOCLES und CLEANTH von CORINTH zu. ARDICES, ein Corinther, und TELEPHANES von SYCION übten sie gleichfalls in ihren Gemälden aus, doch ohne alle Farben,

und verbesserten sie schon sehr, dadurch daß sie innerhalb des Conturs Linien zeichneten, welches ihren Figuren Aehnlichkeit und mehreres Leben gab. Letztere, die Monochrommen, oder Gemälde in einerlei Farbe, erfand CLEOPHANT (oder ahmte sie vielleicht andern Völkern nach, und war nur der Erste bekannte Künstler der sie in GRIECHENLAND einführte) indem er sich rother, geriebener Thonerde dazu bediente.

Diese rohen Versuche der werdenden Kunst entwickelte die Zeit allmählig, und die Kunst, wie PLINIUS sagt, erhob sich von selbst. Man erfand das HELLDUNKEL, oder die Lichter und Schatten, den TON, und die SCHMELZUNG der Farben, die ARMOGE der griechischen Künstler.

Diese Verbesserungen, und vorzüglich die Farbenmischungen, blieben lange unbekannt. Selbst ZEUXIS, der sich mitunter des Pinsels bediente, und POLYGNOT und TIMANTHES mahlten, nach CICERO und PLINIUS, in nicht mehr denn vier Farben, jene Gemälde, die davon den Namen der POLYCHROMMEN erhielten; nemlich weiß, gelb, roth und schwarz. Selbst in der 11ten Olympiade, und nachher so lange APELLES lebte, mahlte ER, ECHION, MELANTH, und NICOMACHUS, diese sehr berühmten Künstler, in nicht mehr als vier Farben, jene herrlichen Stücke, die GRIECHENLAND und ROM in Erstaunen setzten; mit außerordentlichen Summen bezahlt wurden <sup>1)</sup>; und noch jetzo in ähnlichen Stücken bewundert werden.

#### 4.

PHIDIAS war eigentlich nicht der Erfinder der Malerei, sondern der erste bekannte Mahler, der sich vorzüglich auszeichnete. Diefes behauptet auch eigentlich PLINIUS nur, da er selbst von einem Gemälde des BULARCHUS Erwähnung thut, welches CANDAULES in der 18ten Olympiade mit Gold aufwog und bezahlte. Hieraus schließt eben dieser Schriftsteller auch auf ein höheres

---

<sup>1)</sup> PLINIUS. Hist. nat. lib. 35.

Alter der Monochrommenmalerei, und daß HYGIEMON, DINIAS, CHARMAS, und EUMARUS, welcher zuerst den Unterschied des Geschlechts in seinen Stücken kenntlich machte, noch früher denn BULARCHUS gelebt haben mußten. CIMON von CLEONÆ, gleichfalls einer der ältesten Künstler, erfann zuerst das Profil, in reinen, geraden, und schrägen Richtungen, jene Seitenbilder, die nicht ganz voll ausgedrückt werden, und die verschiedenen Bewegungen des Kopfs und der Augen. Er zeichnete zuerst die Gelenke und Adern des Körpers, und die Falten der Gewänder; zwar, wie die Anthologie sagt, nicht ganz ohne Tadel, doch auch nichts weniger als ganz tadelhaft.

Οὐκ ἄρα τις ἔγραφε Κίμων τὰς πάντι δ' ἐπ' ἔργῳ

Μωμος, ὃν καὶ ἤρωι Δαίδαλον ἐξέφυγεν <sup>2)</sup>).

POLIGNOT von THASUS malte schon mit vieler Vollkommenheit kurz vor PHIDIAS, wena anders PLUTARCH, der ihn in die Jugendjahre des CIMONS setzt, Recht hat. Er malte nemlich die Schwester des CIMONS, ELPINICE, unter den Trojanerinnen als LAODICE im PLESIANACTION, oder POECILE; und zwar zu der Zeit da er mit CIMON im genauesten Umgange lebte. CIMON starb in der 82ten Olympiade zu CITIUM, und blühte schon in der 73ten. Dahin wären die Gemälde des POLYGNOT zu rechnen, da die Werke des PHIDIAS in die Zeiten von CIMONS Tode an, und wie PLINIUS sagt, in die 84te Olympiade fallen. Dieser POLYGNOT verbesserte die Malerei ungemein. Er war der erste der nach PLINIUS die Kleider an weiblichen Figuren in hellerem Lichte malte, und bei ihrem Hauptschmuck verschiedene Farben anwendete. QUINTILIAN <sup>3)</sup> scheint dieser Behauptung zu widersprechen, wenn er ausdrücklich sagt, daß POLIGNOT und AGLAOPHON, in EINERLEY FARBE (*simplex color*) gemahlt hätten; und es läßt sich hierüber wenig mit Gewifsheit entscheiden. Er hatte das Verdienst, die

<sup>2)</sup> ANTHOL. lib. 4. c. 6.

<sup>3)</sup> QUINTILIAN. lib. 12. cap. 10. ab init.



die alte egyptische Manier, und das Steife in den Figuren dadurch glücklich zu verbannen, daß er sie nicht mit ganz verschloßnem Munde oder so mahlte, daß man nicht die Zähne in einer anständigen Lage hätte sehen können.

So gieng die Vervollkomnung der linearischen Malerei ihre Stufen hinan, ohne fremde Beihülfe eines andern Instruments, als des Griffels; bis zur 94ten Olympiade, wo APOLLADOR von ATHEN zuerst den Pinsel erfand, und sich desselben zu bedienen wagte.

5.

Zu den Zeiten des PERIKLES erhoben sich die Künfte überhaupt zu einer merkwürdigen Gröfse, und es entstanden Künstler deren Namen und Andenken die Geschichte mit großem Rechte verewigte. KALLIKRATES und IKTINUS bauten das prächtige PARTHENION, oder den Tempel der MINERVA. In ELEUSIS errichtete KOROEBUS den kleinen Tempel der CERES, und starb nachdem er die Säulen bis zum Mauerkranze gebracht hatte, welchen METAGENES aus XYPETUS mit der obern Säulenordnung aufsetzte, und XENOCLES von CHOLARGE durch das Gewölbe welches das Licht in den Tempel fallen lies, vollendete. MENESIKLES führte zu seiner Zeit innerhalb fünf Jahren die herrlichen PROPYLÄEN der AKROPOLIS in ATHEN auf; wer das ODEUM errichtete meldet PLUTARCH nicht. Ueber alle diese vortrefflichen Werke hatte PHIDIAS, der größte Mann seiner Zeit, die Aufsicht <sup>4)</sup>. Eine Bemerkung kann ich nicht vorbeigehen lassen. Nach den Rissen und Kupferstichen, welche wir von dem PARTHENION haben, sind die dorischen Säulen — welche unstreitig unter allen Ordnungen den vorzüglichsten Rang verdienen, weil sie in ihrer ganzen Zusammensetzung und Verhältnissen die edelste Simplicität besitzen, und ohne übertriebene Zierrathen, wie die korinthischen und Composita sind — ohne auf einen Würfel, oder irgend einer Base und Fuß-

---

<sup>4)</sup> PLUT. in Pericl.

gestelle zu ruhen, gleichsam in die Steine des Bodens eingesenkt. In derselben Art sind die Säulen der PROPYLÄEN des Tempels des THESEUS, und der sogenannte Tempel AUGUST's, der aber aus der ältesten Zeit zu seyn scheint. Diefs würde die Muthmaßung bestärken, daß die Baukunst zu dieser Zeit noch nicht die ganze Ordnung und Einrichtung der Säulen kannte, so wie es gewiß ist, daß ihnen die gehörigen Proportionen derselben fremd waren. POCOCKE zweifelt sogar, daß überhaupt eine andere als die dorische Ordnung zu dieser Zeit bekannt gewesen sei.

## 6.

Die merkwürdigste Epoche der Geschichte der Malerei fällt, wenn man dem Zeugnisse eines Mannes wie PLINIUS glauben will, in das vierte Jahr der fünf und vierzigsten Olympiade, da ZEUXIS von der gewöhnlichen Bahn seiner Vorgänger abwich, und die linearische und Pinselmalerei mit einander vereinigte. Anders vermag ich die Stelle dieses Mannes, ohne ihr nach Art des Grafen von CAYLUS die größte Gewalt anzuthun, nicht zu verstehen. Er sagt im neunten Kapitel, der Harduinischen Ausgabe, Seite 691, von APOLLODOR: *nonagesima quarta olympiade — primus gloriam penicillo, jure contulit*; und kurz darauf: *Ab hoc artis fores apertas ZEUXIS HERACLEOTES intravit, olympiadis nonagesimæ quintæ anno quarto, audentemque jam aliquid penicillum, ad magnam gloriam perduxit* \*). Die Uebersetzung, welche CAYLUS von der ersten Stelle dieses Werks lieferte, lasse ich bei ihrem Werthe oder Unwerthe, und lege hier dem Kenner nur meine Meinung vor, und überlasse ihm gern das Urtheil, ob ich irre, oder Recht habe.

Da die ältesten Mahler den Pinsel entweder noch gar nicht gekannt, oder ihn bei Gemälden in einerlei, oder viererlei Farben nicht anzuwenden Gelegen-

---

\*) PLINIUS Hist. nat. lib. XXXV. cap. IX. sect. XXXVI. 1. 2.

heit oder Wissenschaft hatten; da man so lange die linearische Verfahrungsart, als die einzige wodurch sich die größten Meister auszeichneten, angenommen und befolgt hatte; so mußte es ein merkwürdiger Fall seyn, wenn ein APOLLODOR glücklich mit einem so lange entweder unbekannten, oder für unbrauchbar gehaltenen Werkzeuge etwas lieferte, das den alten Stücken gleich kam, oder sie wohl gar übertraf, wie der Verfolg der Stelle anzeigt: *neque ante eum tabula ullius ostenditur quæ teneat oculos*. Dieß machte das Werkzeug womit der Künstler das vortreffliche Werk bearbeitete, unstreitig sehr berühmt, und zu einer Wahrheit, wenn PLINIUS sagt: „*gloriam penicillo, jure contulit*“ und diese Stelle, so wie die folgende, sehr verständlich. Wenn nun gar der Schriftsteller sagt, daß ZEUXIS den Pinsel, welcher schon ETWAS in der Malerei WAGTE, in den größten Ruf gebracht habe: so dünkt mich wohl nichts gewisser, als daß man denselben nie, oder doch wenigstens nicht zu dem vornehmsten der Kunst gebraucht habe; nichts gewisser, als daß das *Etwas wagen* eine Periode voraussetze, wo man sich seiner nicht bediente.

Was mich aber völlig dazu bestimmte, die linearische Malerei als etwas gewisses anzunehmen, war die Erzählung die PLINIUS von der Wiederherstellung der Gemälde des POLYGNOT durch PAUSIAS; und eine Stelle bei QUINTILIAN, die mir dieß alles in ein deutlicheres Licht setzte. Die erste Sache verhielt sich folgendergestalt. POLYGNOT hatte ungefähr zwischen der drei und siebenzigsten und zwei und achtzigsten Olympiade, vermuthlich den Musentempel zu THESPIS gemahlt, welche Gemälde durch Länge der Zeit, oder Zufall verlöschten. Die Thespier, denen an Erhaltung dieses Werkes viel gelegen war, trugen dem PAUSIAS die Wiederherstellung dieser Gemälde auf. Dieser Künstler, vielleicht mehr den Pinsel als den Griffel gewohnt, verrichtete diese Arbeit mit dem Pinsel, und das einstimmige Urtheil gieng dahin, daß ihn POLYGNOT weit übertroffen, und dessen Gemälde durch den PAUSIAS sehr viel verlohren hätte. Die Ursache welche PLINIUS anführt, warum dieser große

große Künstler dem POLYGNOT nachgesetzt worden, ist: „weil er nicht in gleicher Manier mit dem ersten Künstler sich in den Wettstreit eingelassen hätte. *Pinxit*, heisst die ganze Stelle (*PAUSIAS*) *penicillo parietes thespis, cum reficerentur quondam a POLYGNOTO picti: multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset* <sup>6)</sup>. Warum sagt hier PLINIUS, kann ich mit Recht fragen, ausdrücklich: „PAUSIAS mahlte mit dem *Pinfel*,“ wenn sonst kein anderes Werkzeug bekannt gewesen wäre? warum heisst es, *quoniam non suo genere certasset* — ? Setzt dieses nicht, das *suo*, babe Bezug auf PAUSIAS oder POLYGNOT, eine Manier voraus, welche von jener des Pinsels völlig verschieden war? Aeufserst gezwungen ist die Erklärung von CAYLUS, wenn er behauptet, PAUSIAS habe große *Sujets* an die Stelle jener von POLYGNOT setzen wollen. Heisst fremde Gemälde an die Stelle anderer anbringen, die Gemälde, wie CAYLUS übersetzt, *wiederherstellen*?

QUINTILIAN sagt, am unten angeführten Orte, vom PARRHASIUS, *examinasse subtilius lineas, traditur* <sup>7)</sup>. Wie jeder Kenner einsehen wird, läßt sich der Ausdruck „*examinare lineas*“, von keinem Gemälde des Pinsels mit gleich großer Richtigkeit, als von linearischer Malerei sagen. Erstere hat mit den eigentlichen Linien nur in so fern etwas zu thun, als die Alten sie bei der linearischen Malerei, um Vertiefungen und Schatten zwischen den Linien zu bewirken, gebrauchten; auf letztere aber ist der Ausdruck in seinem ganzen Umfange anwendbar, da das ganze Gemälde aus einer richtigen Anlegung der Linien bestand. Wie viel die Kunst in dieser Art Zeichnung leisten konnte, zeigen die herkulanischen Gemälde, welche WINKELMANN und andere, ohne ihre Schuld für Werke eines flüchtigen Pinsels so lange angesehen haben, und welche nichts anders als ausgezeichnete schöne Monochrommen des Alterthums sind.

---

<sup>6)</sup> PLINIUS, l. c. cap. XL. sect. XL. 23. pag. 703.

<sup>7)</sup> QUINTIL. Instit. orat. lib. XII. cap. X. ab initio.

Dieses leitet mich auf den Weg, meinen Lesern einen deutlichen Begriff von dem Werth der linearischen Gemälde zu geben, welcher sehr zweifelhaft und unentschieden bleiben würde, hätte ein glücklicher Zufall uns nicht Kunstwerke dieser Art erhalten. Diese Absicht wird dadurch am leichtesten erhalten werden, wenn ich glücklich genug seyn kann, meine Leser von der Wahrheit zu überzeugen, daß die vorhandenen und ausgegrabenen Stücke, welche ihrer Schönheit halben so allgemein berühmt sind, durch linearische Behandlung entstanden. Vielleicht wird dies die Quelle noch mancher kleiner Berichtigungen für die Geschichte der Kunst die vieles Unerklärbare aufhellen.

„ Die Alten, sagt WINKELMANN <sup>8)</sup>, bekleideten die Mauer, worauf sie  
 „ mahlen wollten, entweder mit gestoßenem Travertino, oder Marmor, oder  
 „ Alabaster (und mit Kalk, wie er hätte hinzusetzen sollen,) vermischt. Diese  
 „ erste Bekleidung ist insgemein einen guten Finger dick. Der zweite Auftrag  
 „ ist Kalk, mit Sand oder mit fein gestoßenem Marmor vermischt und durchge-  
 „ schlagen. — — Auf dieser Art Mauer stehen die herkulanischen Gemälde.  
 „ Zuweilen ist die obere Lage so fein und weiß, daß es feiner reiner Kalk oder  
 „ Gips scheint, wie an dem Jupiter und Ganymedes, und an den andern an  
 „ eben diesem Orte gefundenen Gemälden; und diese Lage ist einen starken  
 „ Strohalm dick. An allen Gemälden, sowohl auf trocknen als nassen Grün-  
 „ den, ist die äußerste Lage auf gleiche Weise auf das sorgfältigste geglättet,  
 „ wie ein Glas, welches in der zweiten Art Malerei (*a fresco*) wenn der Grund  
 „ sehr fein war, *eine sehr große Fertigkeit und geschwinde Ausführung erforderte.*“  
 In so fern hat WINKELMANN Recht, als er diese Geschwindigkeit der Aus-  
 führung als nothwendiges Bedingniß voraussetzt, da die Erfahrung aller Zeiten  
 gelehrt hat, wie er selbst sagt; „ *dass auf einem ganz glatten Grunde die Farben*

---

<sup>8)</sup> WINKELMANN, Geschichte der Kunst, 1. B. S. 282. cap. 4.

„*ausfliessen*“: um aber die Richtigkeit der Verfahrungsart der Alten so evident als möglich zu machen, müssen wir den grossen Kenner weiter verfolgen,

„Die Alten, meint er, verfahren bei ihren Gemälden auf nassen Gründen

„ungefähr wie die Neuern, mit dem Unterschiede, daß die Alten, wenn der

„durchlöcherter Carton die Zeichnung durch durchgebausten Kohlstaub auf den

„Grund gebracht hatte, man dem Umriss nicht mit einem *spitzigen Stifte*

„nachfuhr, wie RAPHAEL und die Neuern zu thun pflegten, sondern wie auf

„Holz oder Leinwand mit *grosser Fertigkeit und Zuversicht* mahlte.“ Die meh-

resten herkulanischen Gemälde sind seiner Meinung nach „auf trocknen Gründen

„welches man an den verschiedenen Lagen von Farben erkennen soll. So ist

„an einigen z. B. der Grund schwarz, und auf diesem Grunde ein Feld von

„verschiedener Form, oder auch ein Streif mit Cinnöber aufgetragen; und

„auf diesem zweiten Grunde sind Figuren gemalt. Die Figur ist unscheinbar

„geworden, oder abgesprungen, und der zweite rothe Grund ist *so rein als wenn*

„*nichts darauf gemahlt gewesen wäre.* — Die Farben der alten Gemälde müssen

„mit *Leimwasser aufgetragen* seyn: denn sie haben sich in so vielen hundert

„Jahren zum Theil frisch erhalten, und man kann *ohne Nachtheil mit einem*

„*feuchten Schwamme oder Tuche über dieselben hinfahren.* Man hat in den

„durch den VESUV verschütteten Städten Gemälde gefunden, welche mit

„einer zähen und harten Rinde, von Asche und Feuchtigkeit angesetzt, über-

„zogen waren, und welche man nicht ohne grosse Mühe durch Feuer ablösen

„konnte. Aber auch durch diesen Zufall haben solche alte Gemälde nichts

„gelitten. Diejenigen, welche auf nassen Gründen sind, können das Scheide-

„wasser ausstehen, womit man den Ansatz der feinigten Unreinigkeit ablöst,

„und die Gemälde reiniget. *Was die Ausführung betrifft* — hierauf bitte ich

„besonders meine Leser zu merken — *so sind die mehresten alten Gemälde*

„*geschwinde, und wie die ersten Gedanken einer Zeichnung entworfen; und so*

„*leicht und flüchtig sind die Tänzerinnen, und andere herkulanische Figuren,*

„ welche alle Kenner bewundern, auf einem schwarzen Grunde ausgeführt: diese  
 „ Geschwindigkeit aber war so sicher, als das Schicksal, durch die Wissenschaft  
 „ und Fertigkeit geworden. Die Art zu mahlen bei den Alten war geschickter als  
 „ die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleisches zu erreichen:  
 „ denn da alle Farben in Oel verliehren, das ist, dunkler werden, so bleibt die  
 „ Malerei in Oel allezeit unter dem Leben. In den mehresten alten Gemälden  
 „ sind die Lichter und Schatten durch parallel oder gleichlaufende, und zuweilen  
 „ durch gekreuzte Strichen setzt, welches im Welschen *tratteggiare* heisst. —  
 „ Andere, sonderlich große Figuren der Alten, sind auf Oelfarben Art vertieft  
 „ und erhaben, das ist, durch ganze Massen von degradirten und anwachsenden  
 „ Tinten; und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft in einander geschmol-  
 „ zen. Auf eben diesem großen Wege ist die barberinische vermeinte Venus,  
 „ und die zuletzt entdeckten Gemälde des herkulanischen Musäi, gemahlt,  
 „ welche doch auch in einigen Köpfen über die Schatten mit Strichen schat-  
 „ tirt sind <sup>9)</sup>.“

## 8.

Das erste was WINKELMANN in Erstaunen setzt, ist die glückliche Ausführung der Pinselstriche auf einem ganz glatten Kalkgrunde; und dieses Erstaunen wäre gerech, wenn diese Gemälde mit einem Pinsel und nassen Farben aufgetragen wären. Diefs ist aber gewiss einem jeglichen, wer es auch Lust zu versuchen haben möchte, völlig unmöglich; die Geschwindigkeit sey so groß als sie wolle, die Farben werden immer auf den glatten Wänden ausfließen. Die Erfahrung muß hierüber den treffendsten Beweis führen; und so lange diese nicht durch Versuche widerlegt wird, so lange wird der philosophische Künstler die ganze Möglichkeit einer ähnlichen Ausführung mit allem Rechte läugnen.

---

<sup>9)</sup> WINKELMANN, am angef. Orte. S. 285. 286.

Das zweite, und wodurch WINKELMANN die Möglichkeit eines solchen Gemäldes mit dem Pinsel deutlich machen will, ist die, noch unmöglichere Fertigkeit des griechischen Künstlers, die ganze herrliche Figur mit einem einzigen Pinselstriche, auf den Grund, oder gar auf Thon, aufzutragen. In wie fern ich diesem Manne, den ich in andern Dingen wahrhaftig hochschätze, Recht oder Unrecht thue, mag folgende Stelle von ihm selbst entscheiden.

„ Die Zeichnung auf den mehresten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung *des RAPHAELS* einen *würdigen Platz haben würden.* —  
 „ Wer die meisterhafte und zierliche Zeichnung auf denselben betrachtet, und  
 „ einsehen kann, und die Art zu verfahren weiß, in Auftragung der Farben auf  
 „ dergleichen gebrannte Arbeit, findet in dieser Art Malerei den größten Beweis  
 „ von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit, auch dieser Künstler in der  
 „ Zeichnung. — Dieses Gemälde will fertig und geschwinde gemacht seyn:  
 „ denn aller gebrannte Thon zieht, wie ein dürres lechzendes Erdreich den  
 „ Thau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus *den Farben, und aus dem Pinsel,*  
 „ daß also, *wenn die Umriffe nicht schnell mit EINEM EINZIGEN*  
 „ *STRICHE* gezogen werden, im Pinsel nichts als die Erde zurückbleibt.  
 „ Folglich da man insgemein keine Abätze, oder angehängte und von neuem  
 „ ange setzte Linien findet; so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur  
 „ UNABGESETZT gezogen seyn, welches in der Eigenschaft dieser Figuren  
 „ *beinahe wunderbar* scheinen muß. Man muß auch bedenken, daß in dieser  
 „ Arbeit keine Aenderung oder Verbesserung statt findet, sondern wie die Um-  
 „ risse gezogen sind, müssen sie bleiben. Diese Gefäße sind — *das Wunderbare*  
 „ in der Kunst der Alten, — und in ihnen erscheint die große Fertigkeit und  
 „ Zuversicht der Alten Künstler <sup>10)</sup>.“

---

<sup>10)</sup> WINKELM. am angef. Orte. I. Theil, S. 122. 123.



In solche Labyrinthe des Wunderbaren und Unmöglichen verwickelt die Dunkelheit der Geschichte der Kunst den Beobachter, der bei dem besten Willen, aus Mangel hinreichender Urkunden, von Irrthum zu Irrthum übergeht, indeffen ein kleiner Zufall den Mann mit minder starken Talenten auf die Wahrheit, ohne sein Verschulden leitet. Diefs ist der Fall mit WINKELMANN, und dem der sich für den Entfunder der alten Kunst hielt, ob er es gleich nicht war, da HARDUIN schon darauf verfiel, CALAU aber glücklicher zu erweitern und anzuwenden wufste. PLIN. HARDUINI. Tom. II. p. 709. S. 41. n. 2.

Ich für mein Theil, vermag mir eine solche übernatürliche, und außer den Grenzen alles menschlichen Vermögens liegende Fertigkeit, welche mit einem einzigen Pinselstriche, in minder denn einer Sekunde, ein ganzes RAPHAELISCHES Stück, das die Bewunderung der Kenner verdiente, bewerkstelligt, unmöglich ohne Ungereimtheit gedenken. Nicht der seltenste Zufall vermag ein solches Werk, wozu auf alle Fälle Zeit, Nachdenken und Präcision unumgänglich nöthig sind, auch nur ein einziges mal, ich will nicht sagen viele male hervorzubringen. Selbst bei der unnachahmlichsten Geschwindigkeit, selbst wenn dem Künstler diese Zauberei möglich wäre, dann selbst wäre er nicht im Stande die Natur zu zwingen, oder es möglich zu machen, daß sein Pinselstrich nicht im Anfange dunkler und am Ende lichter werden sollte, zumal auf nassem oder trockenem Kalkgrunde, und Thon, und mit Erdfarben, die sich auf keinem Fall, wenn sie mit Wasser gemischt sind, ziehen lassen. Man überdenke nun auch mit welcher Ueberschwemmung von Meisterstücken GRIECHENLAND würde heimgesucht worden seyn, wenn die Hauptausführung eines der besten Werke kaum eines Moments nöthig gehabt hätte. Man überdenke, ob man in ATHEN und ROM dergleichen Stücke mit solchen übermäßigen Summen bezahlt haben würde, wenn diese Stücke entweder so leicht in der Ausführung, oder so sehr vervielfältigt gewesen wären. Und dieser letzte Fall mußte unumgänglich eintreten, wenn, wie WINKELMANN behauptet, die alten Künstler

diese übermenschliche Fertigkeit besessen hätten. Schon ein einziger würde in kurzer Zeit, ich will nicht einmal sagen in der Zeit seines ganzen Lebens, dieses Unglück für den Künstler, und vielleicht auch für den Geschmack, bewirkt haben; und was mußten nicht erst *mehrere* thun. Thaten sie es nicht, so blieb ihre Fertigkeit ohne Uebung, und nahm eben dadurch ab: oder die Meister der Kunst mußten den größten Theil ihrer mechanischen Kunst, die in einer bloßen Fertigkeit bestand, Umrisse zu zeichnen, vernichtet haben. Noch mehr, bei einer solchen Fertigkeit, die vollkommen mechanisch ist, finden nicht Verschiedenheiten ihrer Produkte statt. Und doch sagt WINKELMANN: „daß nicht zwei Stücke mit völlig einerlei Bildern sich fänden.“ — Und haben etwa unsere Künstler nicht auch Fertigkeit des Pinsels durch Länge der Zeit und Erfahrung erlernt? Und diesen will ich gern das Urtheil von der Möglichkeit überlassen, und ob es thunlich sey, mit einem einzigen Pinselstriche Gemälde eines RA-  
PHAELS würdig, auf Thon und glatte Wandgründe, in einem Momente zu zeichnen? Mich dünkt wenigstens, als ob Erfahrung und Philosophie sich einem solchen Glauben gleich stark widersetzten, wenigstens vermag RODE, der nun schon eine geraume Zeit mit dem Beifall aller Kenner arbeitete, mit mir nicht zu glauben, daß durch eine so schnelle und geschwinde Behandlung etwas mehr, denn eine unwürdige Zeichnung, mit allen Fehlern der Uebereilung hervorgebracht werden könne.

## 9.

Einen andern Beweis von der Unmöglichkeit, daß die herkulanischen und andern Gemälde dieser Art, bloße Produkte des Pinsels seyen, liegt in WINKELMANN'S Bemerkung, die sehr wahr ist: daß diese Stücke nicht mit Oel gemahlt sind, weil die Farben nicht dunkler wurden, sondern den ganzen Glanz ihres Colorits erhalten haben. Hierzu war eine andere und dichtere Masse nöthig, welche die Farben mehr fixirte, die mehr selbst Grundfarbe, als Strich des Pinsels war. Hierzu kommen noch die Striche, welche die Schatten

und Lichter ausdrückten, und welche der Pinsel nicht gewöhnlich parallel und abgefondert zu ziehen pflegt, sondern gänzliche Verwischungen aufträgt, die das Licht und den Schatten ungleich natürlicher und besser zeichnen, als der Griffel der Alten zu thun im Stande war. Zwar verrichtete RAPHAEL unserm Vermuthen nach das Tratteggiren innerhalb der Figuren mit dem Pinsel: ob sich aber von der Prozedur eines neuern Künstlers auf jene der Alten mit Gewissheit schliessen lasse, wäre um so mehr zu viel behauptet, da der Gebrauch des Griffels aus andern Datis schon erhellt. Diesem letztern war es überhaupt unmöglich anders seine Schatten zu bilden, als durch Linienziehen und tratteggiren, und er war der Biegsamkeit seiner Spitze halben, da er aus weichem Holze bestand, dazu sehr geschickt, und zwar eben so sehr, als mit Musse den ganzen Umriss eines Gemäldes zu zeichnen; ja bei der Art linearischer Malerei, wovon wir bald die nähern Umstände der Verfahrensart angeben werden, konnte der Meister seine schon gemachten und ihm nicht gefälligen Züge, auf die leichteste Art, mit der umgewandten Seite seines Griffels wieder löschen, und auf neue an demselben Gemälde arbeiten.

## 10.

WINKELMANN machte bei der Untersuchung der herkulanischen Gemälde eine wichtige Entdeckung, die, wenn er sie verfolgt hätte, ihn vielleicht von der Pinselmalerei leicht ab, und zu einer andern Art geführt haben würde. Dieses lag „in den verschiedenen Gründen, welche auf einander aufgetragen waren; in dem Abspringen der Figuren, ohne Beschädigung des Grundes auf welchem sie standen, und in der Reinigkeit womit der äußerste Grund sich sodann darstellte, als wäre nie eine Figur auf ihm vorhanden gewesen.“ Wenn auch dieses alles dem Pinsel, der so leicht und vorthailhaft seine Farben aufträgt, daß ein solches Springen seines Auftrages, daß davon auf dem Grunde keine Spur übrig bleibe, weniger zu fürchten steht, manchmal wiederfährt, so ist dieses bei den zähern Wachsaufträgen, und Farben, ungleich mehr zu erwarten, da der Auftrag

dicker,

dicker als jener mit dem Pinsel, und das nicht enkaustisch behandelte Wachs leichter abspringt, denn dieses von Erdfarben mit Leimwasser gemischt, geschehen kann. Hier liegt also eine von der bekannten ganz verschiedene Verfahrensart zum Grunde, welche mit jener des Pinsels nichts gemein hat; eine andere Gründung, eine andere Masse, und eine eben so verschiedene, ihnen angemessene Behandlung.

II.

Endlich — vermögen denn die Farben welche der Pinsel aufträgt, die barbarische Behandlungen bei ihrer Reinigung durch Feuer, und sogar durch Scheidewasser, auszuhalten, wie die, welche mit Wachs gemischt sind? Wer wird nicht hier sogleich eine andere, zähere und harzigte Masse vermuthen, die ihrer Natur nach alle angeführte Eigenschaften an sich hat, und Feuer und Scheidewasser zu widerstehen vermag. CALAU hinterließ durch seine Kinder ein Mittel, dessen Werth oder Unwerth ich nicht bestimmen kann, auf eine minder gewalthätige Art, die Absonderung des Tarters und anderer Unreinigkeiten von den gemahlten Feldern, und ohne so viel als bei dem Feuer aufs Spiel zu setzen, zu bewirken, indem er eine kalte Verfahrensart vorschlägt. Sie besteht darin, daß man die Fläche des Gemähltes mit bloßem Terpentin- oder Weingeist, oder anderm Liqueur, so lange wäscht, bis alles hell und klar hervorglänzt; nur muß man die geringste Auflösung des Schmutzes jedesmal sorgfältig abwischen, sonst würde man ihn an vielen Stellen mehr hineinreiben, und dadurch Flecke machen.

12.

WIE MALTEN DIE ALTEN?

Hier ist es, wo ich meinen eignen Weg verlassen muß, wo ich für nichts mit eben der Verbindlichkeit mich verbürgen kann, womit ich für das Vorhergehende zu haften schuldig bin, und wo mein Freund und ich dem unpartheiischen Leser blos die CALAUISCHE Idee vorlegen, ohne uns die Entscheidung

ihrer Richtigkeit anzumassen, oder dem Urtheil des Kenners vorzugreifen. Der Herausgeber und Verfasser dieses kleinen Werks glauben hierin den Kennern, und sich selbst mehr Achtung schuldig zu seyn, als dafs sie ihnen etwas für eine ausgemachte Sache aufdringen sollten, wovon sie sich selbst entweder überzeugen oder ihren Beifall versagen können. Als Freund der CALAUISCHEN Meinung wird zwar der Verfasser alles thun, sie so sehr und so weit zu unterstützen, als es mit den Gesetzen der Unpartheilichkeit, und einer schicklichen Bescheidenheit, übereinstimmt.

CALAU fieng seine Idee damit ins Licht zu setzen an, dafs er von den *Materialien* der linearischen Zeichnung handelt, und wir wollen getreulich seinem Leitfaden folgen.

## 13.

## MATERIALIEN DER MALEREI DER ALTEN.

Diese waren:

I. Das PUNISCHE WACHS, wovon CALAU, der es gefunden zu haben mit einigem Rechte glauben konnte, keine weitere Nachricht giebt, da er es seiner armen Familie, zu ihrer Unterstützung nach seinem Tode, hinterlassen wollte, und deshalb sich mit dem Geheimnifs entschuldigt, welches er nicht entdecken könnte.

Bekanntlich schreibt PLINIUS, der so wenig von den Materialien der linearischen Malerei spricht, hie und da, dafs man jene unsterblichen Werke mit punischem Wachse gemahlt habe. Bei der Enkaustik, welche auch ohne Feuer durch blosses Trocknen bewirkt wurde, und einen ausgedehntern Begriff hat, als man gewöhnlich damit zu verbinden pflegt, war dieses gewifs; eben so gewifs aber auch, dafs es kein gemeines Bienenwachs war, weil dieses in der Bearbeitung, besonders nach der Art welche CAYLUS angiebt, äufserst lästig und mühsam gewesen seyn, und nie die Wirkung des punischen Wachses gethan haben würde. JUNIUS führt in seinem *Catalogus Pictorum u. s. w.*, eine

Stelle des DEMETRIUS PHALEREUS *de Elocutione*, §. 26 an, woraus man auf eine ähnliche zähe Materië schließen könnte, weil NICIAS dafür hielt: es wäre eines der wichtigsten Erfordernisse der Malerei, wenn man die *Malermaterie* sehr stark auftrüge. ΝΙΚΙΑΣ ὁ ζωγράφος καὶ τοῦτο εὐθὺς εἰσέγει ἐπὶ τῆς γραφικῆς τέχνης οὐ μικρὸν μέρος, τὸ λαβόντα ὕλην εὐμεγέθη γραφεῖν<sup>11)</sup>. Diese Materie war zur Gründung derjenigen Tafeln oder Dinge bestimmt, worauf die Alten malen wollten; denn da sie in dem Anfange kein Werkzeug hatten, womit sie die Farben auf den Grund auftragen konnten, so mußten sie in die Materie, womit sie die Tafeln überzogen hatten, mit dem Griffel arbeiten.

Den jetzigen Erfahrungen gemäß, hat man das CALAUISCHE Wachs mit sehr glücklichem Erfolge zu Malereien auf Wänden und Platfonds angewendet, da es wirklich die Farben sehr hebt, und zugleich dauerhaft macht. Uebrigens erfordert die gehörige Bereitung des daraus zu verfertigenden Wachsöls eine kleine Fertigkeit und Bekanntschaft mit der Auflösung des Wachses, und den Proportionen in welchen man es mit Oel oder Wasser auflöst, um es auch eben so glücklich zu jedem andern Gemälden anzuwenden.

CALAU sagt sehr naiv: „ich glaube genug zu leisten, wenn ich Liebhabern die Anwendung und die Art zu allerlei Arbeiten das eleodorische Wachs zu nutzen, genau anzeige. Will man mehr von der Substanz, der Farbenmischung desselben wissen, so kann man die Versuche und alles übrige davon nachsehen, was der seel. Herr LAMBERT in seiner *Farbenpyramide* darüber geschrieben hat. Die Ausübung desselben ist der beste Beweis, daß es alles, das effectuirt, was die Alten darin geleistet haben.“

Ich gestehe selbst, daß ich mehr Zutrauen zu CALAU's Behauptungen habe, als so manche, welche vielleicht keine Probe seiner Malereien gesehen haben. Ich besitze zwei linearische Gemälde auf Blechtafeln, die einen guten

---

<sup>11)</sup> JUNIUS. Catal. Picl. in Nicia. pag. 134.

Effekt in den Lichtern machen; ein sehr schönes Stück auf Alabaster, welches die Erfindungen des Grafen von CAYLUS weit übertrifft, und zwei enkaustische Stücke auf Thon, die zwar in Rücksicht der Zeichnung keine Muster der Vollkommenheit sind, die aber dem mittelmässigsten Kenner zeigen, wie weit diese Art Malerei unter den Händen eines großen Meisters gebracht werden könne. Noch besitze ich eine Art Miniatüremählde auf Holz, mit einem Firnis überzogen, den ich ungern darauf sehe, welches eine Landschaft vorstellt; und es überzeugt mich, daß unter geschickten Händen die linearische Malerei, wenn ihr, wo sie es zu ihrer Verschönerung bedarf, mit dem Pinsel nachgeholfen wird, getreuer die Natur, und mit grösserer Wahrheit und Leben, ihre Gegenstände darstellt. Zwei vortreffliche Stücke aber besitzt Herr M. J. NELKER, welche von RODE nach CALAU'S Art gemalt sind.

Dieses sogenannte punische oder eleodorische Wachs, besteht aus vier verschiedenen Arten, von welchen ich zugleich für den, welcher Versuche damit anzustellen Willens ist, die Preise beifügen will.

1. Die geringste Art, von gelblicher Farbe, das Pfund — 1 Rthl. 18 Gr.

2. Eine andere, feiner und weißer — — — — 3 Rthl.

Beide sind von gleicher Güte und Stärke, mit dem einzigen Unterschiede, daß das letztere zu feineren Farben zu gebrauchen ist. Man kann diese letztere Art auch in allen Fällen allein gebrauchen, und das erstere bloß zum Gründen anwenden.

3. Die dritte Art ist das eleodorische Wachsgummi, das Pfd. 1 Rthl. 12 Gr.

4. Ein dergleichen bräunliches Wachsgummi zum Gründen — 1 Rthl.

Alle diese verschiedene Arten von punischem Wachs lassen sich mit Wasser, Leim, und allen Arten von Oelen und Oelfirnissen, trockenbaren und und untrockenbaren verbinden <sup>12)</sup>.

---

<sup>12)</sup> Diese Arten von Wachs sind noch jetzo für den angezeigten Preis, bei der Familie des seel. CALAU'S zu haben.

Zu den Materialien der linearischen Malerei gehören:

a. Die Tafeln (die Griechen nannten sie von ihrer Glätte, und ihrer Anwendung *Palimpsestos*) worauf die Alten das punische Wachis zogen. Man nannte sie auch enkaustische Wachstafeln, weil man sie oft mit enkaustischen Oelfirnissen überzog, und sodann hart austrocknen lies, um ihnen jene Dauer zu geben, womit sie, nach PLINIUS, den Zerstörungen der Sonne und Luft widerstuden. Gewöhnlich wurden diese Tafeln, nachdem man sie mit einer bräunlichen, oder schwärzlichen *Wachstinte* (nach CALAUISCHER Benennung) ganz dünne überzogen hatte, zum Studiren gebraucht, wo man oft ändern, und bald einen Theil der Masse wegwischen, bald wieder auftragen mußte. Die Tafeln bestanden entweder:

- a. Von *Buchsbaumholz*, welches am besten und üblichsten war, oder aus andern Holzarten, z. B. Cedern und dergleichen, welche am wenigsten porös sind. Wir könnten (wenn wir nemlich keine bessere Hilfsmittel zum schreiben hätten, oder wenn wir Versuche auf Holz zu malen machen wollten) unsere inländische Holzarten, als weiß Ahorn, Weißbüchen, Eichen, Tannen oder weiß Fichten mit gleich gutem Erfolge anwenden. Oder sie bestanden
- b. aus gebranntem oder ungebranntem *Thon*, oder
- c. aus *Steinen*, von Alabaster, Marmor, oder, wie bei den Egyptern, von Speckstein, oder
- d. aus *metallenen Tafeln*; silbernen, welche die Egypter schon kannten, oder von Kupfer, Zinn und Blei, auch
- e. Elfenbein.

Die hölzernen Tafeln wurden vorzüglich zu bloß linearischer Zeichnung, und zum Studiren; diese, oder die metallene hingegen, zu allen Arten ausführlicher Malereien gebraucht; oder sie machten sie



f. aus *Leder* und *präparirten Pergamenthäuten*, welche ebenfalls mit dem eleodorischen Wachse, oder enkaustischen Firnis, gegründet und geglättet wurden, so wie die

g. *Leinwand*, *Cattun*, u. s. w. dessen sich vorzüglich die Egypter zur Zeichnung ihrer Hieroglyphen bedienten. Endlich gebrauchten sie dazu

h. das alte *egyptische Papier*, *Palmblätter*, und dergleichen, mit Wachsöl-gummi oder weißem Fischleim überzogen.

Es bedarf hier wohl keiner weitem Untersuchung, was von allen diesen Dingen für uns am besten anwendbar sei, da dieses von selbst, und bei dem ersten Blick schon in die Augen leuchtet.

Diese letztere Stücke, nemlich *Leder*, *Leinwand*, *Cattun*, *Taffent*, wozu man auch alle aus Lumpen verfertigte Papierarten rechnen kann, fordern indessen eine eigene Zubereitung, weil in ersterem viele Lauge und andere Materie, und im zweiten viele Schlichte sich findet, die den guten Erfolg des Wachses hemmen, durchschlagen, und die Farben verheflichen könnten. Diese Stücke müssen deshalb, ehe man sie zum Gründen, und überhaupt zur Malerei anwendet, sehr gewaschen und gereinigt, und sodann naß ausgespannt werden, damit sie nicht zusammenkrumpen. Nachher ist es zu jeder Gründung, und zu jeder Farbe, die man dafür bestimmen will, vollkommen tauglich.

LESSING, in seinen Noten (u) *vom Alter der Oelmalerei aus dem THEOPHILUS PRESBYTER*, spricht vom Käse, als einer Materie die zu einem Leim sehr dienlich sei. Aber nicht nur hiezu ist er sehr gut anzuwenden, sondern besonders auch zu Tafeln, welche aus diesem *Käseleim* und *ungelöschtem Kalk* verfertigt werden. Man verschönert sie sehr durch Beimischung des eleodorischen Wachses in Wasser aufgelöst, oder des Wachsgummi's, indem sie dadurch zwar nicht dauerhafter und fester, aber ungleich glätter werden.

Auf solchen Tafeln von Holz, Stein, Leinwand, Mauerwerk, oder sogenannter griechischer und etruurischer Mauerpeise, malten die Alten, und auch

ANDREAS DEL SARTO, RAPHAEL, und andere große Künstler, die auf weißem Grund arbeiteten; und es ist unrichtig, wenn man sie, wie einige thaten, für Kreide oder Gipsgründe halten wollte.

15.

Zu diesen Materialien gehört

### 3. die DINTe der Alten.

Diese war mehr eine dichte Farbe, nach Art der Tusche, als eine flüssige Dinte, welche aber eben so gut durch einen gehörigen Zusatz flüssig, und zum Schreiben mit einer Rohrfeder tauglich gemacht werden konnte. Man trug sie auch, wenn sie zu einer zähen Masse gerieben war, auf Tafeln mit einem plastischen Wachsöl, oder enkaustischen Firnis, mit oder ohne Farben, überzogen, um mit dem Griffel darin zu schreiben oder zu zeichnen. Sie war ganz der chinesischen Dinte ähnlich, und von rother, braunschwärzlicher, und schwarzer Farbe, von gebrantem Röthel, Umbra, und blauschwarzer Erde.

WINKELMANN bestätigt in seinem Sendschreiben über die herkulanische Entdeckungen diese Bemerkung, indem er sagt: „dass die Dinte der herkulanischen Schriften nicht flüssig gewesen sei, zeigt die Erhabenheit der Buchstaben, welche sich entdeckt, wenn man ein Blat horizontal gehalten gegen das Licht hält u. s. w. und von dieser Art ist die Dinte, welche unter andern Entdeckungen von HERCULANUM in einem Dintenfaße sich vorfand, und einem dicken Oele ähnlich ist.“ Zwar würde dieses wenig beweisen, da Jahrhunderte diese Dichte leicht bewirken konnten; doch dünkt mich würde sie, wenn sie ganz flüssig gewesen wäre, eher vertrocknet als dichte geworden seyn. Es ist eine bloße Vermuthung, wenn ich hinzusetze, dass diese Dinte vielleicht durch einen Zusatz von Naphta, dessen sich die Alten, nach PLINIUS, häufig bedienten, gefertigt wurde, welches zu ihrer Erhaltung viel beitragen musste.

Bei diesem Artikel der Dinte erwähnt CALAU eines Versuchs, welcher hier eine Stelle verdient. Er sagt nemlich: „Eine ähnliche schwarze mineralische

„ Wachserde (*sit venia verbo*) wurde vor ungefähr vierzehn Jahren (nach jetziger  
 „ Zeit gerechnet) bei dem ehemaligen Gesundbrunnen, ohnweit ZIESAR, hinter  
 „ BRANDENBURG, entdeckt. Ich habe sie gereinigt, und durch Zusatz der  
 „ schwarzen Alaunerde eine Art Tusche davon gemacht, *die der chinefischen sehr*  
 „ *gleich kommt*. Diese Materie mit den flüssigen Säften der Steinkohlengruben  
 „ auf enkaustische Art bereitet, würde den völligen Naphta liefern. Sobald ich  
 „ hiezu mehr aufgemuntert würde (der Mann bedurfte es bei seiner Armuth  
 „ wirklich) so könnte ich eine Masse liefern, die Künstlern und Handwerkern  
 „ sehr zu statten kommen würde, in Ansehung der Conservirung des Leders,  
 „ und Holzwerks vor aller Fäulniß und Würmern. Auch kann man durch an-  
 „ dere Verfetzung die sparsam brennenden egyptischen Fackeln hervorbringen,  
 „ die nicht so leicht durch Regen und Wind verlöschen.“

Manches dieser sehr brauchbaren Stücke, welche man von einem reichern  
 Projektmacher, vielleicht theuer genug, hie oder da würde erkaufte haben,  
 giengen mit dem Tode des mühsamen, keine Versuche und Arbeit scheuenden  
 Mannes, der eine ziemlich starke Familie zu erhalten hatte, unter, und verlohren.

Hiezu gehören

## 16.

### EINIGE METHODEN DER GRÜNDUNG.

Bekanntlich giebt es zweierlei Gründe — nasse und trockne. Wir reden  
 hier zuerst

#### I. VON NASSEN GRÜNDEN OHNE FARBE.

Hierzu nimmt man entweder feine holländische, oder wo sie gemacht sei,  
 gleich viel, kurz feine Leinwand, Battist, Atlas, Taffent und Kattun, welcher  
 vor allen übrigen einen entschiedenen Vorzug hat, indem seine Beschaffenheit  
 den feinsten Grund liefert.

Von

Von Leinwand ist diejenige am besten, welche schon etwas abgetragen, und frei von den kleinen Knoten, und jener Rauigkeit ist, welche man bei der neuen antrifft. Diefem Fehler kann man indeffen durch trocknes Abreiben mit feinem Bimsstein abhelfen. Die Leinwand wird mit reinem Wasser, ohne alle Seife, gewaschen, damit sie die Schlichte und Kleister verlühre, welche sie in der Bearbeitung erhält. Sodann wird sie, in beliebiger Gröfse, nafs über einen Blendrahm, und gleich ausgespannt, und von allen Seiten fest angezogen.

Hierauf nimmt man ein Stück punisches Wachs in der Gröfse einer starken welschen Nufs, welches man folgendergestalt vorher aufgelöst hat. Man schneidet es nemlich in kleine Stücken, und giefst soviel Wasser darauf, dafs das Wachs eben bedeckt wird. Sodann läfst man es zwei Stunden erweichen, reibt es nachher auf einem Steine gehörig ab, und giefst soviel Wasser hinzu, bis es einer Butter gleich ist; diese Masse versetzt man mit Wachsgummi und Fischleim-Gallert oder schlottrigter Stärke zu grofsen Gründen, auch mit etwas Kanarienzucker.

Mit dieser Masse überzieht man, mit einem hölzernen, knöchernen, oder hörnernen Messer, die Leinwand, wobei man am Ende mit dem Messer die Kante herüberstreift, um das überflüssige herabzubringen. Sobald es gut getrocknet ist, glättet man es nach und nach mit einem elfenbeinernen Falzbein, jedoch gelinde, damit es nicht in Hitze komme, um nur das etwa noch Uebene der Fläche zu dämpfen. Hiezu mufs man vorher eine wohl geebnete Unterlage, nur nicht von Eichenholz, angebracht haben. Die Schneide des Messers mufs gerade und scharf seyn, und an beiden Enden gerundet in die Höhe gehen, damit es keine Abätze mache. Sollte diesem Verfahren unerachtet der Grund noch zu faferigt seyn, so fängt man dieselbe Behandlung, nur mit der Einschränkung, von neuem an, dafs man den Ueberzug nicht dick, sondern so dünn als möglich ist, aufträgt, weil er alsdann desto schöner und dauerhafter wird. Hier ist die Rede von einem Stücke Leinwand in der Gröfse eines Bogens Papier.

Um den Grund feuchte zu erhalten, so nässt man ihn hinterwärts mit einem mäßig nassen Schwamme, und legt während der Arbeit beständig ein auf der Oberfläche feuchtes Buch feines Löschpapier unter, damit die Feuchtigkeit erhalten werde. Man kann sich dabei allenfalls eines Gestelles, wie bei Clavieren bedienen, wenn einem ein besseres mangelt.

## 17.

## II. VON TROCKENEN GRÜNDEN MIT FARBE.

Man verfährt, wie bei dem Anfange des nassen Grundes, mit der Leinwand. Hernach nimmt man Nuss-Mohn- oder Lackölfirnis, mit eben so viel aufgelöstem Wachse, ungefähr einer welfchen Nuss groß, und reibt es auf einem Reibesteine, daß es einer mäßig dicken Butter ähnlich wird, mit Schieferweiß ab, und überzieht damit die Fläche der ausgespannten Leinwand, und läßt es trocknen. Will man seine Arbeit noch vollkommner und weißer haben, so nimmt man obige Masse noch einmal, nur etwas weniger Wachs, mit Kremnitzerweiß, in gehöriger Dünne, und überfährt mit einem Pinsel die Fläche, als wenn man lakirt. Um den Glanz zu verhüten, nimmt man Kremnitzerweiß, oder holländisches Bleiweiß, und reibt es mit der flachen Hand in die Fläche des Grundes hinein. Hernach schleift man ihn vollends mit feinem Bimsstein, oder gebranntem Wallfischbein ab, und läßt alles gehörig austrocknen.

Diese letzte Methode ist auf alles übrige anwendbar, vorzüglich auf alle Arten von Holz, die man mit weißen trockenbaren Oelfirnissen so oft überziehen und abbimsen kann, als man für gut findet. Man könnte hier nun wohl noch die Pergamentgründe anführen; da aber die Leinwandgründe besser sind, so hat man dieß, der Weitläufigkeit wegen, unterlassen. Will man es jedoch versuchen, so muß man unpräparirtes Pergament nehmen, worauf noch kein kalkartiger Grund ist, und es, wie bei der Leinwand geschieht, überziehen. Ueberhaupt aber kann man auf obige Art, auch alle Sorten weichen und weißen, oder dänischen Handschuhleders gründen und malen.

Bei dieser Gelegenheit werde ich meinen Lesern eine Methode *Fischleim-Gallert* zu machen, mittheilen.

Man nimmt Schuppen von kleinen Fischen, in geringer Menge, die man vorher wohl abgewaschen und gereinigt hat, und zwar in kaltem Wasser, und setzt sie in einem kleinen Topfe mit Wasser an das Feuer, und läßt sie stark kochen, und rührt sie indessen fleißig mit einem Hölzchen um. Wenn dieses geschehen ist, so siebt man den Leim durch Leinwand, und versetzt ihn mit noch einmal so viel Wasser, als die Masse des Leims stark ist. Dies geschieht weil er sehr stark und bindend ist. Um ihn gegen Fäulniß zu bewahren, wirft man Kanarienzucker hinein. Es ist der schönste und klarste Leim den man haben kann, und übertrifft alle andere Arten feine Leime, von Hirschhorn und dergl. weit. Man kann auch etwas Rosenwasser dazu gießen. Sollte der Leim aber demohnerachtet in Gallert gerathen, so hilft man diesem Uebel dadurch am besten ab, daß man ihn zuweilen eine kurze Zeitlang an die Sonne, oder an Kohlfener setzt, doch nicht länger als bis er sich wieder in etwas verdünnt hat. Sollte er etwas in Fäulniß gerathen, so setzt man ihn an einen andern Ort, und läßt ihn ausdünsten.

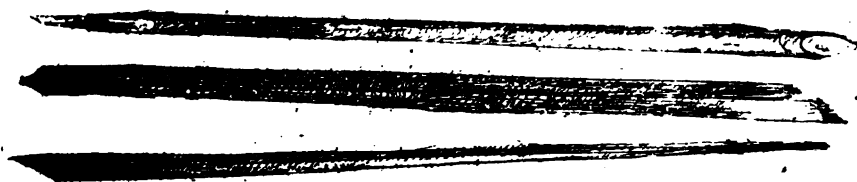
Dieser Leim ist ungleich klarer als jener von Pergament; überdies führt er gar keine Schärfe bei sich, und ist in vielen Stücken brauchbar. So ist er, um nur einige Beispiele zu erwähnen, sehr gut Kupferstiche zu leimtränken, auch rohe Leinwand, zumal wenn er frisch ist; und vorzüglich gut ist er, statt des arabischen Gummi, unter Farben gemischt zu werden.

Endlich gehört noch zu den Materialien —

4. Der GRIFFEL, mit welchem man in die über die Tafel gezogene eleodorische oder enkaustische schwarze Masse schrieb oder zeichnete.

Dieser Griffel bestand gewöhnlich aus Buchsbaumholz, und war an einem Ende keilförmig und schräge abgeschnitten, und an Gröſſe, der Art von Zeichnung oder Schrift angemessen. Die Hieroglyphen, und ersten phönizischen, samaritanischen, jüdische, und andere Buchstaben, haben dieses mit dem indischen Shanscritta-Alphabeth gemein, daß sie sehr viel kantiges und eckiges an sich haben, welches den Griffel verräth. Diese Griffel waren auch von Metall, aber mehr zum Schreiben als Zeichnen, weil letzters eine größere Biegsamkeit der Spitze fodert, welche überdem nöthig ist, um die Leichtigkeit der Hand zu behalten, und das geistreiche der Zeichnung zu bewirken. Hierzu waren die metallnen nicht geschickt genug, welche man aber doch mit unter, zur Ausführung feiner Züge, anwendete. Diese Griffel kann man allenfalls so einrichten, daß man sie an beiden Enden nutzen kann; einmal, daß man das eine Ende, wie schon gesagt worden, keilförmig, schräge und spitz zulaufend schneidet; das andere aber von säſriger Art macht, entweder mit einem kleinen Käuen der Zähne, oder auf welche Art man es am leichtesten bewirken zu können glaubt; hernach daß man beide Enden auf gleiche Art zum schraffiren oder zeichnen einrichtet. Die Länge dieser Griffel wird unsern gewöhnlichen Schreibfedern gleich gemacht, und werden nie zu kurz zugespitzt, damit sie desto mehr über die Hand hinausragen und darauf ruhen können. Sie werden aber an beiden Enden hinabwärts dünne abgeschabt, damit sie gegen die Spitzen zu schwank und geschmeidig werden.

Noch hatten die Alten das egyptische Rohr, welches sie, wie wir unsere Federn, jedoch ohne Spalte zurichteten, und sich desselben zum schreiben und zeichnen in Wachstafeln bedienten.





## VII.

### MONOCHROMMEN- UND POLYCHROMMENMALEREI.

Χωροφύς εστιν αριστες, δε εν πινανσει χαρμωτοι  
 Μορφας αλγεκνας, εμπνεια δερκομεναις.  
 Ουχ δε χρηματα πολλα και ευχρησ μαψ επιμελεις,  
 Διμνην γραπτον δεικνυσιν εν πιναντων.

GREG. NAZ. Car. X.

#### I.

Ueberreste dieser Kunst der Monochrommen, sind die vier Gemälde des HER-  
 KULANUMS, im Muszo zu PORTICI, wovon das erstere fünf eben nicht zum  
 besten ausgeführte Gestalten der AGLAIA, NIOBE, LATONA u. f. w., das  
 zweite, den von THESEUS gehinderten Raub der HYPPODAMIA durch den  
 Centaur EURITUS; das dritte einen Alten u. f. w., und das vierte drei Larven  
 vorstellen, und welche, wie das erste nachweist, ALEXANDER von ATHEN



malte. Diese Stücke erheben sich zwar nicht über das mittelmäßige, desto schöner aber sind die Tänzerinnen und Bacchantinnen auf schwarzem Grunde gemalt, deren transparente Bekleidung der Figur nichts von der Schönheit benimmt, die man vom ganzen Umrisse der eigentlichen Gestalt erwarten kann.

Diese Stücke waren auf die erwähnte Art linearisch bearbeitet, und erstere mit Zinnober gemalt. Dieses geschah auf folgende Art. Man nahm eine Tafel von Buchsbaumholz, oder wovon, gleichviel, überzog sie mit punischem Wachse, welches man vorher mit einer zähen, gewöhnlich rothen, schwarzbraunen, oder ganz schwarzen trocknen Farbe versetzt hatte, und zeichnete in diesem dünnen weichen Dintenüberzug, oder zähen Auftrag, mit dem harten aber biegsamen Griffel die Umrisse der Figuren und Studien, wobei, wie PLINIUS sagt, ein Lehrling leicht eine Verzeichnung mit dem Schwamm oder Finger sanft hinwegwischen, oder andere Züge hinzusetzen, und alles leicht verbessern konnte. Hatte man seine Zeichnung vollendet, und wünschte man sie dauerhaft zu erhalten, so lies man sie trocknen, und überzog sie mit einem braunen enkaustischen Firnis, und arbeitete wieder mit einem feinen Griffel an den beleuchteten Stellen, wo sich Lichter an Lichtern brechen.

CALAU, um das Verfahren der Alten in ein helleres Licht zu setzen, verfertigte einige Zeichnungen mit eleodorischem Wachse, welche so weit es möglich war, in beigefügten Kupfern vorgestellt werden, die immer unter dem Leben bleiben müssen, so viele Aehnlichkeit auch diese Kunst mit dem linearischen Verfahren der Alten hat.

## 2.

Die diesem Capitel vorgedruckte Figur stellt die ersten Versuche in Monogrammen vor, welche man auch leicht als den bloßen Umriss einer Gestalt, ohne irgend etwas anders dabei anzubringen, vorstellen kann.

Es gab eine zweite Art Monochrommen auf einem röthlichen Grunde, die der Fleischfarbe näher kam, und vorzüglich bei menschlichen Gestalten ange-

wandt wurde: eine Manier die man vorzüglich auf uralten etruskischen Gefäßen wahrnimmt. Manchmal nahm man auch wohl Tafeln oder Gefäße von rothem Thon, überzog dieselbe mit der Wachsmasse, und trieb sie von der Fläche der Figur wieder hinweg, so daß der rothe oder gelbliche Thon wieder hervorblckte. In dieser Art hintergehen die Verkäufer dieser Gefäße in Italien den Ausländer, der mit dem Style und der Antique nicht hinlänglich bekannt ist, wenn sie von ächten etruskischen Gefäßen die alte schwarze Glätte, oder Wachsmasse, hinwegschaben, und Figuren hervorbringen, indem sie die gelbe Thonerde hervortreten lassen; oder sie verfertigen diese Gefäße ganz neu, und malen sie mit Oelfarben. Ein Betrug, womit man höchstens völlig unbekannte mit der Kunst hintergehen kann, da sich diese Gefäße, an Schwere und Malerei, von der Leichtigkeit der Alten sogleich unterscheiden lassen. Ein anderes Kennzeichen liegt in der Unwissenheit der Betrieger, die den alten etruskischen Styl nicht kennen, und die Vasen nach neuerer Art malen, etwa daß sie, wie WINKELMANN sagt, sinesische Figuren mit Hellebarden in der Hand, oder was wenigstens so grob nicht ist, ein *schmales* Tuch um den Unterleib nackender männlicher Figuren malen. Von ersterer Art habe ich einige Gefäße der HAMILTONISCHEN Sammlung im brittischen Muszoo zu Londen bemerkt, die sich sehr leicht unter die Zahl von sieben hundert und dreißig Stücken mischen konnten. Dieses Muszoo besitzt eine der kostbarsten, welche auf dem ersten Tische zur rechten Hand, wenn man durch die Thüre in das Zimmer tritt, stehet, und wenn mich nicht mein Gedächtniß aufs wunderbarste täuscht, die größte und schönste der ganzen Sammlung ist. Zu diesen Monochrommen, welche als bloße Monogrammen behandelt werden, gehören „die gemalte Männer an der Wand, in rother Farbe, die Bilder der Chaldäer <sup>1)</sup>“ und der Befehl an HESKIEL: Nimm einen Ziegelftein, den lege vor dich, und entwirf darauf die Stadt JERUSALEM <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> HESK. XXIII, 14.

<sup>2)</sup> Ebend. IV.

## 3.

Diese Monogrammen waren also bloße glatte Flächen auf Tafeln oder Wänden, welche Figuren vorstellten, ohne allen Schatten und Licht. Im Verfolg wurde diese Kunst etwas mehr erweitert, und man zeichnete auch innerhalb des Umrisses Züge zu Absonderung der Glieder und Muskeln, und setzte einen hellen Punkt in die Gegend des Auges, oder trieb vielmehr mit dem Griffel die aufgetragene Masse dafelbst hinweg, so daß der helle Grund wie bei den Umrissen selbst hervorblickte.

Nun entstand bald die fast vollkommenste Art der linearischen Zeichnung, da man innerhalb des Umrisses nicht nur die Züge genau darstellte, sondern auch durch Wegtreibung ganzer Massen, mit dem Griffel, Pinsel, oder Finger, die Lichter der erhobenen Theile heraushob, wodurch auf der entgegengesetzten Seite von selbst der Schatten entstand, und wie heut zu Tage bei der sogenannten schwarzen Kunst, mit dem Schabeisen aus dem Licht in den Schatten nach und nach gearbeitet wird.

Um so viel möglich verständlich zu werden, habe ich dem Anfange dieses siebenten Kapitels einen in der beschriebenen Art gezeichneten Kopf vorgesetzt, um so viel als möglich deutlich zu machen, wie eine Hand den Griffel leitet, um einen Kopf auf die angezeigte Art anzulegen und auszuzeichnen. Die lichte Parthie am Kopfe zeigt, wie man mit einem einzigen Finger- oder Daumdruck dieselbe hervorbringen kann, wobei die feinen Züge der Haut, durch den Druck eine ganz eigene, treffende Manier darstellen; welche aber nicht deutlich genug in dem Kupfer vorgestellt werden konnte.

## 4.

Hieraus kann man sehr leicht beurtheilen, wie sehr man die Bearbeitung und Verfeinerung einer ähnlichen Zeichnung fast ins Unendliche treiben, und beinahe unsere feinsten heutigen Kupferstiche darin übertreffen kann; welche man für den Grund der linearischen Zeichnung zu halten, da sie vollkommne  
**Ähnlichkeit**

Aehnlichkeit in gewissen Behandlungsarten mit einander gemein haben, befugt ist. Dies ist eben der Punkt, den WINKELMANN, wie wir schon gezeigt haben, mit so vielem Erstaunen und Bewunderung bei den herkulanischen Gemälden anführt.

Auf dieser linearischen Verfahrensart beruht die ganze diagraphische Kunst der Alten, welche man, nicht ganz richtig, für Malerei auf Tafeln von Buchsbaumholz erklärte, da jede andere, dazu schickliche Holzart, sich dabei denken läßt. Schon die Etymologie des Worts *Διαγραφή* deutet auf die angezeigte Art, indem es eine Masse voraussetzt, *durch* und *in* welche gemalt wurde. Man vergebe uns diese Erläuterung. Oft liegt in den unbemerktesten etymologischen Kleinigkeiten der Schlüssel zu unbekannten Dingen, und klärt durch Beiwirkung anderer, oft die dunkelsten Stellen auf. Wir glauben also nicht zu irren, wenn wir glauben, daß dieses Wort auf den Ueberzug mit punischer Masse deute, womit man diese Tafeln gründete, linearisch darin zeichnete, und sodann mit einem Pinsel den letzten Uebergang ins Dunkle und Helle malte. Wir zeichnen gewöhnlich mit Röthel und schwarzer Kreide, auf weißes oder gefärbtes Papier, und entbehren dadurch den großen Vorthail der Alten, dessen PLINIUS erwähnt, daß sie nemlich bei ihrer Art, in einer zähen Masse zu zeichnen, oder in einer Farbe zu malen, während der Arbeit nach Gefallen hinwegwischen, ändern, und verbessern konnten, was ihnen nicht richtig oder schön genug vorkam. Aus dieser Ursache sah man in ihren Studien, oder Handzeichnungen, keine wiederholte und verbesserte Züge neben den unrichtigen, wie bei unsern oft von den größten Meistern gefertigten Zeichnungen stehen, wo unzählbare verwirrte Linien der Umriffe, oft äußerst schwer denjenigen errathen lassen, den der Meister im ersten Feuer seines Gedankens entwarf, oder den er bei kälterer Untersuchung für den richtigsten hielt.

Erwägt man nun überhaupt genommen, daß die Zeichenkunst fast die ganze Kunst eines Meisters ausmacht, und das Colorit nur noch ein leichter Zusatz

dagegen zu nennen ist, indem jene die ganze Kunst der Erfindung, Anordnung, Gruppierung, Schatten und Licht, Helldunkel, Haltung, Harmonie, Ausdruck, verbunden mit der größten Richtigkeit der Zeichnung, und Schwindung oder Ueberganges der Umriffe in den Grund des Gemäldes, oder der Zeichnung in einer Farbe enthält; so kann man leicht urtheilen, daß die erste Epoche der Griechen viele große Männer hervorbringen mußte, um den möglichst vollkommenen Grund der bloßen Zeichenkunst, nach diesem umfassenden Begriffe gedacht, zu erreichen. Die Alten bedienten sich anfänglich des Schwammes, sowohl zum Auftrag der zähen Masse, als zum Ausdruck gewisser Manieren der Zeichnung, bis man den Pinsel erfand; und auch da noch gab es Fälle, wo man sich des Schwammes mit Vortheil bediente, wiewohl man ihn mehr zur Reinigung des Pinsels gebrauchte.

Die ganze Art der Alten zu zeichnen hatte überhaupt größtentheils eine Aehnlichkeit mit unserer Art, Federzeichnungen oder Kupferstiche zu machen, nur daß man darin noch die Feinheit der Strichen mit metallenen feinen Griffeln weiter treiben konnte, und bei jedem Zuge Lichter aushob, wo der Griffel des Kupferstechers Schatten aufträgt. Ohne diese Bemerkung vor Augen zu behalten, wäre zum Beispiel beigefügtes Kupfer so wenig als die vorhergehenden einer deutlichen Darstellung der linearischen Malerei fähig.



In diesem Kopfe ist der Auftrag der punischen Masse von der Stirne zum Theile hinweg und über den Umriss der Stirne und des ganzen herablaufenden Profils, in den Grund des Gemäldes getrieben, wo sie den Schatten desselben verstärkt, und die Lichter des Bildes hebt. Diese Lichter treten am stärksten in den Gegenden der Stirne, der Nase, und des gehobenen Theils der Wange hervor. Die Haare des Kopfes und Barts, welche in dem Kupferstiche sich schwarz vorstellen, sind bei dem Gemälde gleichfalls vortretende Lichter, welche der Griffel durch das Zeichnen in den dunklen Grund hervorbringt. Am hintern Theile des Kopfes hingegen, arbeitet der Griffel wieder auf eine Art, daß wo in dem Kupfer Schatten stehen, auch in der Zeichnung Schatten sind, welches sich sehr leicht bewerkstelligen läßt, wenn man nur einigermaßen die Zeichenkunst versteht. Hieraus wird man leicht einsehen, daß die Zeichenkunst mit dem Griffel, der Grund der linearischen genannt werden kann; und eben so deutlich ergibt sich die Bemerkung, daß die linearischen Werke, in Darstellung gewisser Stücke, als der Haare, der Falten, u. s. w. bis zur äußersten Aehnlichkeit und Täuschung, durch die Arbeit eines leichten Griffels in der Hand eines fertigen Meisters sich bringen lasse. Dies ist es auch unstreitig, was WINKELMANN das große Erstaunen bei dem Anblick der herkulanischen Gemälde ablockte.

## 7.

Indessen giebt die Bearbeitung mit hölzernen Griffeln noch nicht mehr denn bloße Skizzen, und die linearischen Gemälde erhalten ihre Vollkommenheit hauptsächlich durch häufiges Ueberarbeiten mit metallenen, oder stählernen scharfen Griffeln, womit man theils auf der obersten Fläche, und zwar so fein wie mit einem Grabstichel; theils in die Tiefen des Grundes, durch die Masse hindurch arbeitet, wodurch besonders auf metallenen Tafeln eine recht leuchtende Wirkung der Lichter bewirkt wird. Hierzu gehört noch APOLLODOR'S Anwendung des Pinsels, womit man die stärksten Drücke im Schatten anbrachte.

Ich habe von dieser letzten Art ein erklärendes Kupfer besonders beigelegt, woraus sich der Leser wenigstens den Begriff abziehen kann, wie weit die linearische Zeichnung der Alten zu bringen sey, welches dieser Seite gegenüber steht. Freunde der Kunst werden leicht wahrnehmen, wie sie in einer Manier dieser Art alle Schönheitslinien, und allen Ausdruck der Kunst, auf eine leichte Art darstellen können, dabei aber dem Rath des APELLES folgen, sich nicht in übertriebener Feinheit und Künsteleien zu vertiefen, das heißt, in keine widerfinnige und ängstliche Krizzelei, noch weniger Punktirung, sondern alle Linien müssen das Gepräge der Feinheit und der Zweckmäßigkeit haben, so daß man offenbar sieht, daß immer eine Linie der andern wegen dasteht, und vorzüglich bei den Haaren eine Krümmung in die andere greife, die feinem sowohl als die stärkern, woraus eigentlich die große Harmonie entsteht, die man bei den Alten bewundert.

## 8.

## POLYCHROMMEN.

Diese Malerei setzt der Monochrommenmalerei keine andere Arbeit zu, als das bloße (man erlaube mir der Deutlichkeit halber den Ausdruck) Illuminiren, der schon fertigigten, mit Licht und Schatten ausgearbeiteten und ausgeschraffirten linearischen Zeichnung, in einerlei Farbe, neben und über einander.

Dazu bediente man sich, wie schon oben erwähnt worden, der weissen, rothen, gelben, und blauen Farbe.

Hier ist es wo ich CALAU selbst werde reden lassen, weil ich nichts zu Verbesserung desselben hinzuzusetzen gut finden kann. Nachdem er nemlich die vier Hauptfarben, womit die Alten malten, kürzlich erwähnt hatte, so fährt er fort.

„Ohne uns in die Menge der Farbenarten einzulassen, wollen wir nur eine allgemeine Eintheilung vorausschicken, und nachher die nothwendigsten

„ heutigen sowohl, als in der Folge, diejenigen der Alten anführen, deren  
„ PLINIUS gedenkt. (Dieses hat CALAU aber zu thun vergessen.)

„ Alle Farben sind entweder

a. *Saftfarben*, oder

b. *körperliche*.

a. *Gebrannte*, oder

β. *ungebrannte*.

*Mineralfarben*; sowohl

*gekünstelte*, als

*ungekünstelte*.

„ Sollten die Alten kein Blau gehabt haben, wie einige Gelehrten behaupten  
„ wollen so hatten sie doch Blumen, oder Indig genug, aus welchen sie den  
„ blauen Saft pressen konnten, und sobald sie solche körperlich machen wollten,  
„ dieselben nur in enkaustische, das heist gebrannte Kalkerde gießen durften.  
„ Die erfindungsreichen Alten, die diese Manier schon mit anderen Farben übten,  
„ werden gewiß nicht in Absicht der blauen so blind und dürftig gewesen seyn.  
„ Unsere heutigen Farben, die man zu Polychrommen brauchen kann, wenn  
„ man deren nur vier nimmt: sind

*Bleiweiß*, oder *Kremitzer* oder *Schieferweiß*.

*Karmin*, oder *Florentinerlack*.

*Gummigutte*.

*Berlinerblau*.

„ Die genaueste Mischung dieser vier Farben hat Herr LAMBERT in seiner  
„ *Farbenpyramide* umständlich gezeigt, wornach auch meine pyramidenförmige  
„ *Farbenkästchen* eingerichtet sind. Ich habe nachher diese Mischungen in Far-  
„ benstücken, oder eleodorischen Wachspastellen, verfertigt, deren man sich  
„ mit mehrerer Bequemlichkeit zur Polychrommenmalerei bedienen kann.



„ Wegen der großen Kostbarkeit des Karmins, habe ich zu den Farbe-  
 „ stücken nur Wiener- und Kraplack, auch aus rothen Holzspänen präparirt, in  
 „ Pastellen, genommen, da es ohnehin schon fast die Stelle des Karmins vertritt.

„ Das ganze Sortiment der nöthigsten Farbestücken ist:

- |       |   |                                      |
|-------|---|--------------------------------------|
| weiß  | { | 1. Kremnitzerweiß.                   |
|       | { | 2. Schieferweiß.                     |
| roth  | { | 3. Wienerlack.                       |
|       | { | 4. Kraplack.                         |
| blau  | { | 5. Berlinerblau.                     |
|       | { | 6. Berghlau.                         |
|       | { | 7. Gummigutte.                       |
|       | { | 8. Lichter Oker.                     |
| gelb  | { | 9. Dunkler Oker.                     |
|       | { | 10. Gelber Lack.                     |
|       | { | 11. Neapelgelb.                      |
|       | { | 12. Zinnober.                        |
|       | { | 13. Englischroth.                    |
| roth  | { | 14. Braunroth.                       |
|       | { | 15. Gebrannter und                   |
|       | { | 16. ungebrannter Umbra.              |
| blau. | { | 17. Indigo.                          |
|       | { | 18. Gebrannter Indigo zum Schwärzen. |

„ Wer große Stücke malen will, kann nach Belieben davon abschaben,  
 „ und mit etwas dünn aufgelöstem elastischen Wachsgummi und Wasser auf den  
 „ Farbestein aufreiben; man kann auch zu mehrerer Milderung, nach Verhält-  
 „ niss, etwas weissen Zucker zumischen. Nur versteht es sich, daß alles dieses  
 „ nicht von den Saftfarben gilt.

„ Will man trockner malen, so kann man Lavendel- Zedern- Terpentin-  
„ oder Spick- und anderes wohlriechendes Oel brauchen, auch trockenbare  
„ Malerfirnisse aus Nüsse, Mohnsaamen und Leinöl vorher gekochen, und mit  
„ Wasser reinigen.“ (Ich gestehe gern, daß dieser kauderwelsche Styl schwer  
zu entziffern seyn möchte, wenn der Kunstverständige nicht den Sinn leicht  
merken könnte. Es war gewiß eine saure Arbeit, die Idee zu diesem Werke  
aus dem Wuste der gedruckten und geschriebenen, und ganz in Unordnung  
liegenden Blätter von CALAU, herauszufinden.) „ Alsdann kann man diese  
„ Malerei, wenn sie gut ausgetrocknet, mit enkaustischem Lack Wachsölfir-  
„ niss ein- zwei- oder dreimal überziehen. In beiden Fällen aber muß man  
„ merken, daß es immer nur eine Oel- und Wassermalerei bleibt, die man  
„ mit keinem enkaustischen Firnis, sondern nur mit Glas überziehen kann,  
„ wenn sie glänzen soll. Die Oele zu dieser Absicht, die wohlriechend und  
„ schön sind, und bald wieder verfliegen, sind nur um der Arbeit mehr Farben,  
„ Dunkelheit und Ausdruck zu geben.

„ Wer mit obenerwähnten Farben in Oel malen will, darf sie ebenfalls nur  
„ mit Wasser, jedoch ohne den elastischen Gummi, erweichen und aufreiben,  
„ und alsdann mit Oel oder Malerfirnissen nach und nach vermischen.

„ Das Auftragen der Farben, und die fernere Bearbeitung des gewählten  
„ Gegenstandes geschieht nach den allgemeinen, bekannten Grundsätzen, wo-  
„ von man Malerbücher und Lehrmeister genug allenthalben haben kann; daher  
„ ich hier nicht weitläufiger seyn darf. Man kopiere die besten Werke der  
„ Kunst, und jeder folge der Manier, die ihm sein Genie durch die Uebung an  
„ die Hand giebt.

„ Noch eine angenehme Beschäftigung, als einen Mittelweg der Kunst für  
„ solche Liebhaber anzugeben, die sich nicht weit im Zeichnen vertiegt haben,  
„ noch weniger mit dem eigentlichen Malen sich einlassen mögen, übrigens  
„ aber doch Kennergeist und Geschmack genug haben, will ich hier die regel-

„ mäßige Erleuchtung feiner, oder wenigstens kunstreich skizzirter Kupferstiche,  
 „ wie die Blätter von RODE (das wäre doch wohl Schade!) anrathen. Diese  
 „ in allem Betrachte unschätzbare Kunst, worin die Meister derselben irzt so  
 „ groſe Fortschritte gethan haben, kann gar wohl eine *Linienmalerei in einer*  
 „ *Farbe* genannt werden. Die ganze Harmonie oder Haltung in Licht und  
 „ Schatten, ist schon da, und ein geschmackvoller Kenner sieht gleichsam schon  
 „ den Uebergang zum Colorit, das durch einen leichten Farbenauftrag zur  
 „ Wirklichkeit gebracht, und durch eine geringe Kunst der Ausführung in ein  
 „ wahres Gemälde hervorschimert.

„ Ehe man aber zur Erleuchtung selbst schreitet, muß man das ganze  
 „ Kupfer mit dem eleodorischen Wachsgummi dünn überziehen. Man kann  
 „ auch erst dünnen Pergamentleim, oder gar dünne Stärke nehmen; nur muß  
 „ man etwas weißen Zucker zumischen, niemals aber den Ueberzug so oft wie-  
 „ derholen, daß er glänzend wird.

„ Die Erleuchtung selbst geschieht nun nach den Grundsätzen des Colorits  
 „ die man, wie oben erwähnt, sich erwerben mag; und nach Vollendung des  
 „ Werks, dasselbe mit einem guten Lackölfirnis, dergleichen man in allen  
 „ Apotheken hat, überziehen kann.“

Es ist, bemerkt ein entschiedener Kenner, ein unglücklicher Vorschlag, welchen CALAU hier thut, und der von seinem geringen Kunstgefühle zeugt; denn hiedurch wird dem unwissenden Dilettanten ein Mittel gelehrt, seltne und zuweilen unschätzbare Kupfer zu verderben. Höchstens müßte diese Anwendung nur auf Insekten, oder andere Vorstellungen aus der Naturgeschichte gemacht werden. Wir treten mit Ueberzeugung und Vergnügen dieser Meinung bei.

So weit CALAU. Er vergas sein Versprechen, von der Farbe, womit die Alten malten, zu erfüllen, und ich will dieses soweit an seiner Stelle thun, als ich vermag:

## FARBEN DER ALTEN, UND ART DAMIT ZU MALEN.

Nach PLINIUS, dem besten Führer, der uns übrig blieb, und welchem wir mit einiger Sicherheit folgen können, wurden alle jene unsterbliche Werke, selbst eines APOLLES und PROTOGENES, nicht nur linearisch behandelt, sondern auch in nicht mehr denn vier Farben gemalt. Die Alten überhaupt nahmen zu ihren Gemälden jene beide Arten, welche PLINIUS *austri* und *floridi* nennt. Folgende waren ihre Farben, von welchen wir uns noch jetzt der meisten bedienen.

ZINNOBER, *Κινναβάρη*, *Κοκκινον*, *Cinnabari*.

MENNING von EPHEBUS, *Minium ephesinum*; eine Art Bergzinner, wovon sie aber bald abliesen, wegen der vielen Mühe, die seine Bearbeitung forderte <sup>1)</sup>.

ROTHE SINOPISCHE ERDE, *Σινωπής*, *Sinopsis*; eine der kostbarsten Farben.

EINE ANDERE ART ROTHER ERDE, *Μύλος*, *Rubica*.

EINE WEISSE FARBE von MEERSCHAUM und ERDE, *Parasomium*; eine sehr weisse Art Kreide. Noch

ZWEI ARTEN WEIS, *Melinum*, welches ins Aschgraue fällt, und

EREETRISCH WEIS, von zwei Arten <sup>2)</sup>, aschgrau und glänzend weis. Man fand diese Art sehr schöner Kreide oder Weis, nicht allein auf der Insel MELOS, sondern auch auf SAMOS; indessen war sie nicht im Gebrauche, weil sie zu viel Fettigkeit enthielt.

BLEIWEIS, *Υμμουθιον*, *Gerussa*.

GEBRANNTES BLEIWEIS, dem verfälschten SANDARAK ähnlich,

<sup>1)</sup> PLINIUS, lib. XXXV. sect. XIX. pag. 686.

<sup>2)</sup> DIOSCORID. lib. V. c. 171.

*Cerussa usta*. Man verfertigte eine Art desselben in ROM von gebranntem Okker mit Essig gelöscht. Diefs brachte

GEBRANNTEN UMBRA hervor.

SANDARACK, *Σανδαράχη*, *Sandaracha*, und

OKKER, *ὀχρα*, *Ochra*, welcher aus einer Insel des eryträischen Meeres gebracht, nach dem DIOSCORIDES aber auch anderwärts gefunden wurde <sup>3)</sup>.

SANDYX, *Σανδύξ*, *Sandyx*, wurde durch eine Mischung der *Cerussa* und *Sandarack* hervorgebracht. Man hielt ihn auch für die FÄRBER-RÆTHE, KRAPP, *Guarancia*, *ἑρυθροδάκτυλον*; aber vermuthlich mit Unrecht.

SYRICUM, *Συρικόν*, *Syricum*; eine Mischung von SINOPIS und SAND X.

SCHWARZ, *μέλαν*, *Atramentum*; eine Art Dinte. War das SCHWARZ aus Metall gezogen, so hieß es

MELANTERIA, *Μελαντήρια*, *Atramentum metallicum*.

Das Schwarz wurde auf verschiedene Arten zubereitet, aus Erde, Kohlen, und Ruß gebrannter Harze und Pechs. Noch hatten sie eine Art *ἐκ Δαυδίων*, *c. Tedis*, wovon PLINIUS redet, oder einem harzvollen Baume dieses Namens; von Hefe, welche dem indischen gleich geschätzt wurde, wenn die Hefe von sehr gutem Weine kam. Es führte den Namen

TRYGINUM, *Τρυγινόν*; und POLYGNOT und MICON bedienten sich desselben. APELLES verfertigte das Schwarz, dessen er sich bediente, aus gebranntem Elfenbein, worin ihm unsere Neuern folgen. Noch hatten sie

INDISCH SCHWARZ, *Atramentum indicum*, dessen Bereitung unbekannt war und noch ist <sup>4)</sup>.

Wenn man das Schwarz zu Tafeln gebrauchte, so gab man ihm einen Zusatz von GUMMI, *Κόμμι*; zu Malereien auf Wänden, versetzte man es mit LEIM, *κόλλα*, *Glutinum*.

<sup>3)</sup> Ibid, c. 121.

<sup>4)</sup> PLINIUS, loc. cit. XXV. p. 687.

PURPUR, Πορφυρεον, oder besser Ανδραεικασον, *Purpurissum*, die Griechen nannten diese Farben, wenn sie in die Silberkreide, welche damit getränkt wurden, einzog, Ζεμα.

INDIG, von dem PLINIUS sagt: *Indicum — arundinum spumæ adhærescente limo: cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpuræ cæruleique mirabilem reddit.*

AURIPIGMENT, *Auripigmentum*.

ARMENIUM, Αρμενιον, *Armenium*; nach Art des Berggrüns zugerichtet.

BERGGRÜN, χρυσοκολλα, *Chrysocolia*; von zwei Arten.

APPIANUM, *Appianum*; eine schlechtere Art Grün, welches vielleicht einerlei ist mit

ALEXANDRINISCHEM GRÜN, von welchem CELSUS, lib. 8. cap. 27, redet.

ANULARE, eine Art Erdfarbe mit dem Saft einer Pflanze getränkt welche den Namen Ισστις, *Glastum*, *Vitrum*, hat; eine Farbe deren sich die Alten zu Erleuchtung der weiblichen Figuren bedienten <sup>5)</sup>).

# 10.

Von diesen Farben bedienten sich die alten griechischen Künstler, besonders APELLES, ECHION, MELANTH und NICOMACHUS, bloß vier Arten, der weißen von MELOS, *Melinum*; der gelben, aus ATTICA; der rothen von *Sinopide pontica*, und der schwarzen, welche PLINIUS überhaupt *Atramentum* nennt; und dies war, nach der Bemerkung eben dieses Schriftstellers, die Zeit, wo die Kunst ihre höchste Vollkommenheit erreicht hatte, wozu die übrigen

---

<sup>5)</sup> Diese Farbe muß ein Weiss von vorzüglichlicher Schönheit gewesen seyn, oder es war ein schönes blaßes Gelb, welches zu

Mischung der höchsten Lichter der weiblichen Carnationen gebraucht wurde.

*Ann. c. K.*

nachher erfundenen Farben nicht nur zu kommen unfähig waren, sondern sogar ungleich geringere Meisterstücke lieferten.

Diese Farben wurden mit Eierweiß gemischt, welches wohl hauptsächlich die spätere Zeiten der Pinselfmalerei angeht; sonst sagt PLINIUS, daß man diese Farben mit Wachs versetzt habe, womit man die Tafeln gründete, und hernach linearisch, oder womit man die Wände enkaustisch malte. Auch zu den Schiffen und Malereien derselben wurden sie mit Wachse verbunden, gebraucht und ebenfalls enkaustisch aufgetragen.

Ihre Art zu malen hatte übrigens viel ähnliches mit der unsrigen. Sie hoben die lichten Stellen durch starke Schatten, daß sie hervortraten, und das von ihnen sich sagen lies, was PLINIUS vom ALEXANDER des APOLLES sagte: *Digitae eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse* <sup>6)</sup>. Wenn man, sagt „DIONYSIUS LONGINUS, auf einen dunkeln Grund parallele Streifen zieht, „daß sie als Lichter hervortreten, so fällt der Glanz des Lichtes vorzüglich in „die Augen, und es scheint, als wenn es sich demselben mehr näherte <sup>7)</sup>.“ Um die Lichter zu heben, bedienten sie sich vorzüglich der weißen Farbe, wie der Scholiast der *Διοσημεια* des ARATUS sagt, und zu den dunklen der schwarzen <sup>8)</sup>. Daher kam es, sagt OLYMPIODOR: „daß die Maler die Brüste weiblicher „Gestalten, als Erhabenheiten, weiß; die Augen aber, als Vertiefungen, schwarz „malten“ <sup>9)</sup>. Hieraus läßt sich das Gemälde des PAUSIAS <sup>10)</sup> erklären, in welchem CAYLUS nichts weniger als die Perspektive findet. Eigentlich liegt, meiner Vermuthung nach, in der ganzen Erzählung nichts anders, als daß PAU-

<sup>6)</sup> PLIN. L. c. cap. X. sect. XXXVI. 15. pag. 697.

<sup>7)</sup> DIONYS. LONGIN. περί όψης. §. 15.

<sup>8)</sup> ό ό ζωγραφεί, όσα μόν βυλονται προτεχη δεικνυνται, τα λευκα απογραψουσιν' όσα δε κοίλη, και αν βαθει, τα μελανα.

<sup>9)</sup> OLYMPIOD. in lib. I. meteorolog. ARISTOT. όι ζωγραφεί, οκείδαν τι εξεχον ζητωσι ποισται διον μαζας, λευκας αυτας ποισουσιν' όσα δ' αν βαθει μελανα, διον οφθαλμου.

<sup>10)</sup> PLIN. XXXV.

SIAS einen Ochsen von vorne anzusehen, und zwar so malte, daß er die austretende Theile des Körpers mit solcher Schmelzung der Tinten zu malen verstand, daß man, obgleich das ganze Gemälde in schwarzer Farbe war, dennoch die letzten Theile von den vordersten zu unterscheiden vermochte. Dieß geschah sehr natürlich durch die stärkere Tinten bei den entferntesten Theilen, und durch die lichterem bei den näheren.

Dieses führten die alten Künstler so glücklich aus, daß sie sogar den Ton und die Schmelzung der Farben erfanden, welche den Gemälden Rundung und Leben geben; und gleich dem Schmelz der Farben des Regenbogens,

*In quo diversi niteant cum mille colores,  
Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit,  
Usque adeo quod tangit idem est, tamen ultima distans<sup>11)</sup>,*

in einander fließen.

Sehr schlimm müßte es aber mit der Portrait-Malerei der Alten ausgesehen haben, wenn es wahr wäre, was AMMONIUS behauptet, daß, um Aehnlichkeit der Gestalten zu erreichen, es gar nicht auf den Umriss des Gemäldes angekommen wäre; und daß die Maler in der Zeichnung menschlicher Köpfe, die Umrisse mit einer Gleichgültigkeit hingeworfen hätten, daß man mit Hülfe der Farben, entweder einen SOCRATES oder PLATO daraus hätte bilden können. „Ὁ ζωγράφος ποιεῖ πρῶτον κοινὸν ἀνθρώπου ἐν σκιαγραφίᾳ εἰτα χρωματίζει, ἀγχι εἰς το ποιεῖν Σωκράτην ἢ Πλάτωνα“<sup>12)</sup>. Dieses setzt wirklich eine völlige Unbekanntschaft mit den ersten Anfangsgründen der Malerei voraus, oder es giebt einen völligen Aufschluß und Beweis von der Verfahrensart der Alten. Spricht AMMONIUS von der linearischen Malerei, in einen Grund, welcher die Züge des Griffels willig annimmt, so ist der Umriss des Anfanges sehr gleichgültig, da man ihn wirklich ganz gleichgültig zuerst hinwirft. Hat man den Contur,

<sup>11)</sup> OVID. Metamorph. VI. vers. 65.

<sup>12)</sup> AMMON. in X categ. Aristot.



er seye der Hauptfigur so wenig ähnlich als er wolle, in die Masse gezeichnet, so fängt die Arbeit des Griffels erst an. Er fährt über die Linien des Umrisses hinweg, oder streicht das Licht mit dem andern Ende des Griffels dadurch hinweg, daß er die Schatten formirende Masse von den lichtern Stellen nach dem unrichtigen Punkte treibt, und das falsche Licht desselben, das Unähnlichkeit bewirken würde, löscht; oder er trägt mit einem Pinsel Malermaterie so weit auf, als es nöthig ist. Nichts ist dem Griffel leichter, als jeden Moment den Umriss zu ändern, und eben diese Leichtigkeit brachte die Kunst, da man immer an ihren Produkten bessern konnte, so sehr empor, und machte die täuschendste Aehnlichkeit möglich. Mit dem Drucke eines Fingers, oder des Daumens drängen sich die Lichter in gehörigen Gradationen so natürlich hervor, daß durch denselben der Vorsprung der Stirne, der Wange, oder anderer erhabenen Theile, sich sehr schön und leicht bewerkstelligen läßt. So ist in beistehendem Kopfe der starke Umriss des Profils, mit einem Griffel in die mit punischem Wachse überzogene und weiß gegründete Tafel, gezeichnet; und die Masse vom Profil hinweg, über die angrenzende getrieben, welche dadurch mehreres Dunkel erhält und das Licht hebt. Die lichte Stellen der Augen und Ohren sind gleichfalls einschräffirt, und in den Zwischenräumen, wo Schatten hingehören, ist die Masse stehen geblieben, oder wenn sie zu lichte war, mit neuem Auftrag, und zwar mit einem Pinsel, verdunkelt. So ist der Augapfel mit dem Griffel gezeichnet, daß er den schwarzen Punkt des Auges, von dem OLYMPIODOR sagt daß er so gezeichnet war, stehen läßt; oder war der Griffel nicht aufmerksam genug, durch den Pinsel wieder hergestellt werden kann. Die Wangen und Stirne sind blos durch den Druck des Fingers hervor gebracht, wobei der Eindruck der auf der äußern Haut befindlichen Linien, wo die Hauptstärke desselben sich hinneigte, gar nicht zu sehen ist, die Schatten oder Materie völlig nach den Seiten des Fingers, wo der Druck vom minder Starken sich ins ganz Schwache hinaus verliert, hindrängt, und den Abstufungen

der mindern Hindernisse des Drucks gemäß, die abfließende Schatten vom Lichte bewirkt, daß die Wellenlinien der Haut, wie schraffierte Striche, die Rundung dieser Theile hervorbringen. Der Einbug der Nase in die Wangen vom Auge herab bis zum Munde, wird in dem gehörigen, und nur kaum aus dem Schatten sich hebenden und übergehenden Lichte, daß es gegen die höhern Lichte gehalten, eine Vertiefung bewirkt, durch Wischen des Pinsels, oder der stumpfen faßerigten Seite des Griffels, bewerkstelligt; wobei nichts leichter ist, als die durchs Wischen gedämpften Lichte der Wangen (da die Materie natürlich nicht immer alle in den Pinsel oder Griffel tritt, und manchmal, bei aller angewandten Sorgfalt, sich zu weit ausbreitet,) wieder herzustellen.





## VIII.

### ENKAUSTIK.

#### I.

Nur kurz wollen wir uns bei den unrichtigen Begriffen aufhalten, welche Gelehrte und Künstler, bis auf diese Stunde, mit dem Worte „ENKAUSTIK“ verbanden. CAYLUS, und alle Alterthumsforscher mit ihm, dachten sich bei diesem Worte nichts anders, als „die Einbrennungskunst durch Feuer“. Die Unrichtigkeit dieses Begriffs verleitete ihn zu der ängstlichen mühevollen Manier seiner enkaustischen Verfahrensart, und entfernte ihn zum Theile von der richtigen Auslegung verschiedener Stellen der Alten, die ihm, seinem eigenen Geständnisse nach, unverständlich blieben. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß CAYLUS den Begriff des Einbrennens sehr zu mildern suchte, aber auch nicht

zu widersprechen, daß er immer wieder auf die Behandlung durch Feuer zurück kam, von der er fälschlich, sich entfernt zu haben, vermuthete. Wenn er die Stelle des PLINIUS anführt: „*NICIAS scripsit, se inusfisse: tali enim usus est verbo*: (‘O NIKIAS ENEKATZEN) NICIAS merkte an, daß er es einge-  
 „brannt habe: denn eines solchen Worts bediente er sich“, so zeigt er wirklich eine mildere Meinung, indem er sagt: „So redet man nicht von einem in  
 „eigentlichem Verstande gebrauchten Worte; vielmehr ist es die Entschuldigung  
 „einer Redensart, deren Sinn nicht jedermann verstehen kann. Hätte uns  
 „PLINIUS nicht eine solche Erklärung gegeben, so ist leicht zu begreifen,  
 „daß das Wort *Urere* nach der Strenge, und nach seiner ganzen Genauigkeit  
 „genommen, nichts angezeigt haben würde, das in Ansehung einer Ausübung  
 „der Künste Genüge geleistet hätte. Was für eine Wirkung würde man von  
 „gebranntem Wachs, in Beziehung auf die Malerei erwarten können? Schon  
 „ein etwas zu starkes Feuer würde das Wachs verderben, und die Farben  
 „schwärzen; was würde erst geschehen, wenn es gebrannt würde?“ Dieß alles  
 „liesse sich als reine Wahrheit annehmen; scheint auch die harten Begriffe des  
 „Feuers zu entfernen; indessen kommt CAYLUS unmittelbar wieder darauf zu-  
 „rück, indem er hinzusetzt: „Ohne ein großer Naturkundiger zu seyn, weis man,  
 „daß Brennen eine völlige Auflösung ist, und man wird sehen, daß man bei  
 „allen Operationen der enkaustischen Malerei nur einen Grad von sehr ge-  
 „mäßigter Hitze brauchen kann.“ Noch setzt er eine Stelle des PLINIUS  
 „hinzu: „*et adustæ vestes firmiores sunt, quam si non intærentur*: und gebrannte  
 „Stoffe werden dauerhafter, als wenn sie nicht gebrannt würden. Dieß ist der  
 „buchstäbliche Verstand dieser Stelle: will man sie aber nach ihrer ganzen Rich-  
 „tigkeit übersetzen, so muß man sagen; *und die heiß gefärbten Stoffe werden*  
 „*dichter, als wenn es kalt geschieht*.“ Wer sieht indessen nicht aus der folgenden  
 „Beschreibung der enkaustischen Handgriffe und Verfahrensart des Grafen, daß  
 „er überall das Feuer zum Schmelzen seines Wachses, oder zum Heißmachen des

Wachses gebrauche, womit er die Wachsmassen erweiche; wer nicht, daß selbst bei dem Heißfärben, das Feuer als erste und Hauptursache zum Grunde liege?

Unter allen Forschern der Naturgeschichte, gieng WINKELMANN mit einer außerordentlichen Leichtigkeit über die Enkaustik hinweg, und scheint keine andere Art gekannt zu haben, als das Ueberziehen der Wände mit Wachs, durch Hülfe des Feuers; und was er darüber sagt, ist so wenig bedeutend, daß wir es übergehen können.

LESSING wurde durch die weitläufige, abschreckende Manier des Grafen von CAYLUS, welche überdem ungleich weniger leistete, als er selbst vermuthete, und statt die Oelmalerei zu übertreffen, weit hinter ihr zurückblieb, verleitet, alle Enkaustik mit einer Art von Unwillen zu verwerfen, welchen man seiner Unbekanntschaft mit den bessern Werken dieser Kunst zuschreiben muß. Ehe ich mit eigenen Augen sahe, was sie leisten könne, gieng mirs nicht anders. So viel ist gewiß, daß man die größte Hochachtung unsrer größten Künstler, gegen die Werke der griechischen Kunst dieser Art, mit jener Hinwegwerfung und Verachtung unmöglich vereinigen kann, womit sie diese Kunst für jetzo behandeln. Unstreitig liegt dieses in den großen Mißverständnissen der Behandlungsart, wobei man sich immer die unbeschreiblich mühsame Manier der Grafen von CAYLUS und die weitläufigen Anstalten von Kästgens, siedendem Wasser, Kohlbeck n, und dergleichen Dingen mehr denkt, so wie in der Gewohnheit des Gebrauchs der Materialien, und der so lange gebräuchlichen Manier, nach Art seiner Väter zu malen. Der Kenner der Menschheit und ihrer Thorheiten weiß oh e mein Zuthun, wie schwer es sey, dem Künstler jeder Art, das NEUE und die Veränderungen in den Handgriffen der Künste angenehm zu machen. Nur Männer von wirklich feinem Geiste, den keine Vorurtheile und keine Vorliebe zu Gewohnheiten, fesseln; nur der Mann der die Künste mit Vergnügen sieht, macht die Versuche mit hoffnungsvollen Erwartungen, und entscheidet dann mit Unparteiligkeit, für den Werth oder Unwerth der Erfah-

rungen. So bediente sich RODE, und FRISCH, ein Mann von großen und schätzenswürdigen Kenntnissen seiner Kunst, dieser Art in einigen Decken-Stücken und Staffeleigemälden auf Leinwand im Schlosse zu SANSSOUCI, mit großer Zufriedenheit; und noch viele große Männer würden dies vielleicht ebenfalls thun, wenn ihnen die Verfahrungsart bekannt gewesen, und von ihnen versucht worden wäre. Zur Bestätigung dessen theile ich, mit Erlaubniß des Verfassers, meinen Lesern ein Schreiben des Herrn FRISCH an B. RODEN mit, welches jedem Leser angenehm seyn muß.

AN

HERRN BERNHARD RODE.

„ Ueber den Gebrauch des CALAUISCHEN Wachses zur Malerei haben  
 „ Sie, werthester Freund, selbst Versuche gemacht, und sich öfters mit dessen  
 „ Erfinder darüber besprochen, und waren diese Versuche besonders, wie mich  
 „ dünkt, in der Art, wo die Farben, ohne Zusatz von Oelen und Firnissen,  
 „ nur mit dem im Wasser aufgelösten Wachse angemacht waren <sup>1)</sup>; wovon  
 „ zwei Ihrer schönsten Stücke, so der Herr Münzmeister NELKE besitzt,  
 „ Zeugniß geben.

„ Meine Absicht ist, Ihnen hier zu beschreiben, wie ich mich genommen  
 „ habe, als ich 1774 von Sr. Majestät dem Könige den Befehl erhielt den Plat-  
 „ fond des Jaspis-Saales im Cavalierhause zu Sanssouci mit diesem Wachse auf  
 „ Leinwand zu malen. Zu diesem Endzweck besuchte ich den Herrn CALAU,  
 „ um mich bei ihm wegen der Anwendung dieses Wachses in den Farben zu  
 „ unterrichten. Hier fand ich keine kleine Schwierigkeit, weil Sie sich wohl  
 „ erinnern werden, wie wortreich, weitläufig, und ziemlich dunkel, unser

---

<sup>1)</sup> Dies ist ein Irrthum. Diese Stücke wurden beide ganz in der CALAUISCHEN Art gemalt.

RODE.

„ CALAU in mündlicher Beschreibung seiner Erfindung war. Ich erfahe aber  
„ aus dem, was er mir sagte, daß die Art, wo die Farben erstlich mit einem  
„ der Oele, welche gewöhnlich zum Malen gebraucht werden, klein gerieben,  
„ und während dem Reiben mit dem in Wasser, etwa in der Flüssigkeit des  
„ Honigs, aufgelösten CALAUISCHEN Wachse vermischt werden, zu meinem  
„ Endzwecke die bequemste seyn würde.

„ Die Erfahrung belehrte mich bald, daß zum Exempel bei dem Weissen  
„ ohngefähr (an Masse, nicht an Gewicht) halb so viel aufgelöstes Wachs als  
„ trockene Farbe auf den Stein käme, und das Oel das Uebrige zur gehörigen  
„ Flüssigkeit der Farbe thun müsse.

„ Zu Zinober, Neapflischgelb und Aurum, konnten Farbe und Wachs zu  
„ gleichen Theilen gehen.

„ Zu Berlinerblau und die Ocker-Arten etwa zwei Drittel Wachs zur Farbe.

„ Unter das Beinschwarze durfte ich es nicht mischen, weil solches dadurch  
„ seine Kraft in etwas verlohrt, und unter den Coccionellen und Kraplack nicht,  
„ weil sie etwas Violet dadurch wurden, und welches zu beweisen scheint,  
„ daß dieses Wachs noch acide Theile enthält; denn das wenige das bei dem  
„ Vermalen durch die anderen Farben sich mit diesen mischet, ist nicht hinrei-  
„ chend auf sie zu wirken.

„ Seine Wirkung bei denen Schittgelben weiß ich nicht, weil ich seit  
„ vielen Jahren von diesen unbeständigen Farben keinen Gebrauch mache.

„ Das Verfahren bei dem Reiben der Farben bestand darinnen, daß ich die  
„ Farbe mit der in Wasser aufgelösten Wachsmaße und dem Oele zugleich auf  
„ den Stein gebracht, so lange reiben ließ, bis ich glaubte daß solche fein  
„ genug, und alle wässerigten Theile der Wachsmaße verdünnet wären; und so  
„ konnten sie in Blasen, wie gewöhnlich die Oelfarben, aufgehoben werden.

„ Die Vortheile, so der Gebrauch des CALAUISCHEN Wachses in dieser  
„ Art angewendet, gewähren, bestehen nach meiner geringen Erfahrung darin,

„ daß erstlich die Farben etwas weniger nachgelben; daß man vorzüglich in  
„ hellen Gegenständen, als in Lüften u. d. gl. mit denen hellsten Tinten auch  
„ einzelne Stellen lassiren kann; ohne nöthig zu haben, solche vorher mit Oel  
„ anzufeuchten; daß die Farben ohne diesem leicht haften und sich verarbeiten  
„ lassen; und daß man solche auf der Palette noch so viel als man es bequem  
„ findet, mit dem Oele verdünnen kann, ohne daß sie aus einander laufen;  
„ und daß, außer diesen Bequemlichkeiten, alle hellen Farben durch den Zusatz  
„ des Wachses, selbst das Weiß, lebhafter scheinen.

„ Zum Gründen der Leinwand, worauf gemalt wird, fast zu gleichen  
„ Theilen mit der Farbe genommen, macht es solchen Grnd sehr biegsam, und  
„ weniger denen Brüchen unterworfen, als bei der gewöhnlichen Art die Tücher  
„ zu gründen. Auf Kalkwände, so bestimmt sind daß darauf gemalt werden  
„ soll, ist dieses ohne Zweifel der allerbeste Grund.

„ Anlangend dessen Anwendung zur linearischen Zeichnung, so ist diese  
„ Wieder-Erfindung durch Herrn CALAU sehr schätzbar; und die Cultur dieser  
„ Art zu verfahren, würde besonders bei fabrikenmäßigen Malereien sowohl der  
„ Geschirre, der Meubles, als auch der Wände sehr nützlich seyn, und es ge-  
„ bühret ihm billig der Ruhm, eine ganz verlohrene Kunstbehandlung wieder  
„ hergestellt zu haben.

„ Dieses wäre alles, was ich Gelegenheit gehabt habe hierüber zu bemerken;  
„ und es bleibt mir nur der Wunsch: dasjenige was Sie bemerkt haben, gesamm-  
„ let zu sehen, um mich dadurch noch mehr zu unterrichten.

„ Allgemein anzumerken ist noch, glaube ich, daß der Graf CAYLUS <sup>2)</sup>  
„ am mehresten sich dem Verfahren der Alten in der Idee genähert, wie nemlich

---

<sup>2)</sup> Soviel ist unstreitig, daß CAYLUS sich die größte Mühe gegeben, daß er sich soweit als es vor ihm möglich war, der rich- tigen Idee zu nähern suchte, aber auch dieß, daß es keinem mehr mißglückt ist, indem er bei dem bloßen Jungfernwachse, welches



„ das Wachs in der Malerei anzuwenden; nach ihm BACHELIER und TAUBENHEIM. Dessen letzteren flüssiges Wachs, so unter allen mit Oel tēmperirten Farben gemischt wird, scheint mir die mehreste Aehnlichkeit mit dem CALAUISCHEN unter Oel gebrachten Wachse zu haben; und könnte durch solches ebenfalls die linearische Zeichnung bewürket werden. “

J. C. FRISCH.

Indessen ist nicht zu läugnen, daß alle diejenigen, welche mit der enkaustischen Manier die Oelmalerei um ihre Würde bringen und herabsetzen, oder

zu viele Fettigkeit enthält, stehen blieb, und ob er gleich im PLINIUS vom Versetzen des Wachses mit trocknenden Harzen manches gelesen hatte, mit einer auffallenden Leichtigkeit darüber hinweggieng, und ewig bei dem klebrigen Wachse stehen blieb.

BACHELIERS erstes Verfahren durch Versetzung des Jungfernwachses mit Terpentinen-Essenz hat unendliche Schwierigkeiten; und LE LORRAIN, welcher Versuche darin machte, mußte es verlassen. und zu jener von CAYLUS übergehen. Die zweite Art des BACHELIER, durch Ueberziehung der linken Seite der Leinwand mit Wachs, und durch Einbrennen über glühenden Kohlen, ist nichts weniger als der Art der Alten nahe, denn sie kann weder auf Tafeln, noch Gips, Steine und Wände angebracht werden. Die dritte Art mit seinem Wachswasser, ist so umständlich, und fordert nicht minder ein Einbrennen, als alle andere; und eben so die vierte mit Wachspastellen.

TAUBENHEIMS Art möchte noch den andern weit vorzuziehen seyn: aber nicht nur ist CALAU's Erfindung älter, als jene von CAYLUS, BACHELIER und TAUBENHEIM, sondern auch was die letztere betrifft, ungleich vorzüglicher, welches eine kleine Gegeneinanderhaltung sogleich zeigen wird. Deshalb aber will ich dem Verdienste dieser Männer, die ich sehr schätze, nichts entziehen; hier kömmt es auf die Frage an: haben diese Männer wirklich die griechische Art zu malen wieder gefunden? und hier kann ich sagen: Nein! denn CAYLUS selbst sagt mit anständiger Bescheidenheit, daß ihm hierzu noch vieles fehle; und keiner von allen verfiel auf die linearische Behandlung, als HARDUIN und CALAU. Ein Ruhm den Herr FRISCH ihm auch nicht abspricht, da er nur sagt: daß sie sich der CALAUISCHEN Erfindung genähert haben.

DER VERFASSEN.

wohl gar verdrängen wollen, in großem Maasse unser Mitleid verdienen. Sie bleibt wegen der Leichtigkeit ihrer Behandlungsart, der Schönheit ihrer Darstellung, und ungeachtet des Fehlers, der keinem enkaustischen Gemälde anklebt, daß sich ihre Farben verdunkeln, die schönste Art Malerei, die wir kennen; und würde, so sehr sie auch selbst, ihrer trockenbaren Oele halben, welche sie anwendet, den Namen „enkaustische Malerei“ verdient, vielleicht auch diesem Fehler abhelfen, wenn sie die eigentliche enkaustische Masse, von welcher wir schon so viel gesagt haben, und noch sagen werden, mit diesen Oelen, nur in geringen Zusätzen, verbände, und dadurch ihrem Colorit nicht nur eine größere sondern auch beständigere Haltbarkeit geben wollte, und würde vollkommen sich zu diesem Namen berechtigen. Auch dies ist gewiß, daß ich es für ein Verbrechen halten würde, die Verfahrensart der Alren, und besonders die Enkaustik, wobei sie sich des Feuers bedienten, als vorzüglich vor unserer Oelmalerei, zu empfehlen, wenn nemlich der Künstler seine Farben und ihre gegenseitigen Verhältnisse von Beständigkeit und Veränderung gehörig kennt und anwendet; um so mehr, da die enkaustische Behandlung den, in der gehörigen Anwendung harmonischer Farbenarten Unbekannten, für allen übeln Erfolg seiner Unwissenheit, ihrer Natur nach, beschützt; Vorthelle, welche dem Oelmalers in keiner Art zu flatten kommen.

## 2.

Wir kommen zu unsrer Bestimmung der Enkaustik zurück, um unsere Leser zu überzeugen, daß man nur in gewissen Fällen, und bei gewissen Arten dieser Malerei, sich des Feuers bedient habe; einen Satz, welcher unsere folgende Behauptung in ein näheres Licht setzt.

Eines Theils erhellt dieses schon aus den angezeigten Stellen des PLINIUS, und die zum Theil richtigen Bemerkungen des Grafen von CAYLUS; vorzüglich aber aus der Unmöglichkeit der Anwendung des Feuers, bei Gemälden, welcher PLINIUS ausdrücklich als einer besondern Art enkaustischer Gemälde

erwähnt. Die Stelle des PLINIUS heisst also: „*Encausto pingendi duo fuisse*  
 „*antiquitus genera constat, cera, et in ebore cestro, id est viriculo, donec classēs*  
 „*pingi cœpere. Illoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendo, quæ*  
 „*piclura in navibus ntc sole, nec sale, ventisque corrumpitur* <sup>2)</sup>: vor Alters  
 „waren zwei Arten enkaustisch zu malen bekannt, nemlich auf Wachs, und  
 „auf Elfenbein mit einem Griffel, bis man Flotten zu malen anfieng. Diese  
 „dritte Art kam hinzu, und man bediente sich dabei des zerlassenen Wachses  
 „und des Pinsels, welches eine Malerei hervorbrachte, welche weder durch  
 „Sonnenstrahlen, noch Meerfalsz, noch durch Winde, verdorben und verzehrt  
 „wurde.“

Größtentheils, nur nicht ganz richtig ist die Idee, welche HARDUIN mit dieser Art zu malen verbindet, und welcher die meisten Antiquare und Kunstverständigen folgten. Er nimmt an, was wir nicht läugnen, daß man sich zu der Malerei auf Wachs und Elfenbein eines eisernen Griffels (κυστήρον) bedient habe. Er setzt hinzu: „*In tabulis ligneis ducebantur lineares, ut ita dicam,*  
 „*fulci, qui figuram referrent picluræ mox futuræ. Duçtus illi postea implebantur*  
 „*instillata infusaque cera, diversi coloris, pro ratione imaginis, quæ cera descen-*  
 „*debat altius imprimebaturque tabulæ subditis ignibus* <sup>4)</sup>. — *Altera (in ebore)*  
 „*hæc ratio encausti sic se habuit. Stilo ferreo igne calefacto inurebant ebori,*  
 „*cornibusve, lineas, quibus quas vellent imagines exprimebant. Itaque, quod*  
 „*pingendum erat, graphice primum in ebore adumbrabant: deinde servata ratione*  
 „*luminis et umbrarum, eboris candore ad lumina utebantur: tonum vero et*  
 „*umbram, non jam amplius cera, sed vulgari colore ac simplici exhibebant* <sup>5)</sup>.  
 „Sie zogen auf hölzerne Tafeln linearische Furchen, welche der zu verfertigenden  
 „Malerei

<sup>3)</sup> PLIN. lib. XXXV. S. XLI. p. 709.

<sup>5)</sup> Ebend. not. 3.

<sup>4)</sup> Ebend. not. HARDUIN. 2 ad sect. 41.

„ Malerei ähnlich waren. Diese Furchen füllten sie sodann mit zerlassnem  
 „ Wachs an, welches sie hinein gossen. Dieses Wachs war von den verschie-  
 „ denen Farben, welche das Gemälde erforderte. Es drang dadurch tiefer ein,  
 „ und vereinigte sich mit der hölzernen Tafel, daß man Feuer darunter  
 „ hielt. — Die andere Art der Enkaustik auf Elfenbein verhielt sich also. Man  
 „ brannte mit einem glühenden eisernen Griffel, Linien auf Elfenbein oder  
 „ Horn, welche Bilder vorstellten. So zeichneten sie zuerst den Contour auf  
 „ dem Elfenbein, und bedienten sich nachher, zur richtigen Vertheilung der  
 „ Lichter und Schatten, des weissen Glanzes des Elfenbeins, welches die Lichter  
 „ bewirkte; den Ton und Schatten hervorzubringen, bedienten sie sich aber  
 „ nicht des Wachses, sondern der gewöhnlichen einfachen Farben. “

So gewiss es ist, daß man sich des eisernen Griffels, um auf eine hölzerne  
 Tafel, in eine enkaustische Masse zu zeichnen, bediente, so unrichtig ist die  
 Behauptung, daß man Furchen ins Holz zog, welche mit Wachs angefüllt  
 wurden. Müßte man nicht bei den campanischen und hetrurischen Gefäßen  
 ebendasselbe gethan haben, um den Contour der Figuren zu bewirken, von  
 welchem WINKELMANN ausdrücklich sagt: daß er nicht in den Thon gegraben,  
 sondern wie mit einem Pinselstriche aufgetragen wäre? Hierin aber allein  
 liegt noch nicht alles Unwahrscheinliche. Diese Verfahrensart würde zum Theil  
 unserer Holzschneidekunst gleich kommen, und die Arbeit selbst würde eine  
 schwere Hand erfordert haben, welche den Ausdruck ihrer Härte in das Gemälde  
 gebracht hätte. Und wie war es möglich, die falschen Striche, deren sich jeder  
 Maler schuldig machen mußte, wieder hinwegzulöschen, wenn man wie HAR-  
 DUIN und CAYLUS behaupten, in das Holz schnitt. Oder besaßen etwa die  
 Maler auf Holz und Elfenbein auch die Fertigkeit der hetrurischen Künstler,  
 welche RAPHAELISCHE Stücke mit einem einzigen Striche hervorgebracht  
 haben sollen? oder gar das Talent der Unfehlbarkeit? CAYLUS verfällt bei  
 dieser Erklärungsart in einen großen Widerspruch, wenn er sagt: „ PLINIUS

„ lehrt uns auch, daß die jungen Leute auf Tafeln von Buchsbaumholz zeich-  
 „ neten und studirten. In der That, da die Theile dieses Holzes sehr dicht sind,  
 „ so nahm es leicht die Politur an, und behielt sie; die Züge konnten ohne  
 „ Mühe darauf bemerkt werden; und wenn die Alten von den Stiften, die ihnen  
 „ ihre Bergwerke lieferten, keinen Gebrauch machten, so konnten sie dieses  
 „ leicht durch einen kupfernen oder silbernen Spitzmeißel ersetzen. *Es war viel*  
 „ *leichter die falschen Züge auszulöschen.* Aber wenn man auch bei diesen In-  
 „ strumenten nicht genöthigt war, sie so oft zu schärfen, als wir bei unsern  
 „ Stiften genöthigt sind (welches die Ideen und das Feuer der Arbeit leicht zu  
 „ hemmen und zu unterbrechen im Stande ist), so haben diese metallnen Spitzen  
 „ eine andere Unbequemlichkeit; ihr Zug ist mager; die Arbeit ist dabei immer  
 „ einerlei, und hat nie die Fettigkeit und den Reiz im Auftrage, den man mit  
 „ so viel Vergnügen; hauptsächlich an den Zeichnungen derjenigen siehet,  
 „ denen die Natur einen schönen Stift verliehen hat, “ Wie war es dena mög-  
 lich, wenn die Hindernisse womit der griechische Künstler zu kämpfen hatte, so  
 groß waren, jene flüchtige Leichtigkeit, und jene Correkttheit hervorznbringen,  
 welche man an den alten Gemälden so sehr bewundert? und woraus wird es  
 wahr, daß es leichter sey, mit metallnen Stiften die Züge aus dem Holze zu  
 löschen, worin sie gegraben sind, als jene der mineralischen Stifte? Durch aus-  
 schneiden? wenn es statt gefunden hätte, würde man sowohl bei den einen, als  
 bei den andern, die falschen Züge gelöscht haben. Durch überstreichen? Dann  
 mußte, da neue Züge über die alten geführt wurden, die ihnen, wenn die  
 Verzeichnung nicht übertrieben war, sehr nahe lagen, die Haltung der hölzernen  
 Zwischenräume, die sodann ein Ende hatte, die ganze Tafel verderben; und  
 würde die Wachsmaterie, bei allem sanften Streichen, nicht ihrer Feuchtigkeit  
 halben, die alten Züge durchdrungen, und wieder eröffnet haben? Ein kleiner  
 Versuch wird dieses bekräftigen.

Bei Elfenbein und Horn, wurde die Verfahrensart, welche HARDUIN angiebt, in der Anwendung unmöglich, welches der erste der beste Versuch zeigen wird, „um ein schönes Gemälde, und wohl zu bemerken, ein *enkaustisches* Gemälde“ hervorzubringen. Nicht der Schwierigkeiten zu erwähnen, welche bei der Behandlung (*maniement*) mit glühenden Griffeln unvermeidlich waren; nichts von der äußerst mühsamen Aufmerksamkeit, und den ewigen Hindernissen zu sagen, welche das Abkühlen der Griffel verursachte, wodurch die Schraffire sich nicht gleich, oder nicht so werden konnten, wie es die Ausführung eines guten Gemäldes forderte; und ohne die geringste Rücksicht auf Rauch, Dampf, und Gestank zu nehmen, welche den Künstler im Feuer seiner Ideen, besonders wenn er auf Horn zeichnete, äußerst stören mußten; alle diese Umbequemlichkeiten bei Seite gesetzt, wozu waren diese eingebrannten Züge nothwendig, wenn sie weiter nichts als den Contour und die Falten, und dergl. vorstellen sollten, welche man nachher innerhalb des Umrisses mit Wasserfarben ausmalte. Verstand man den Wasserfarben die Haltbarkeit und Dauer auf Elfenbein zu geben, welche etwa zur Carnation, oder den Schatten nöthig waren; wozu die eingebrannten Umrisse, welche einer sanft abfließenden Rundung der Extremitäten in den Weg traten, und das Ganze gequält, steif und reizlos machen mußten? Hielten diese Farben auf solchen Tafeln, so war es Mangel an gutem Geschmack, wenn man auf die lästigste Art sich Mühe gab, den guten Effekt seiner Gemälde zu stören, oder gar zu verhindern. Ich zweifle sehr, daß ein einziger meiner Leser ganz auf HARDUINS Seite treten werde, wenn er gleich die Richtigkeit seiner Meinung dahin ausdehnt: daß es die Meinung aller Gelehrten sei (*nullo scriptorum omnium refragante*).

Hierüber behauptete ROBERT STEPHANUS eine ganz andere, aber nicht minder unrichtige Meinung. Er hielt nemlich das *Cestrum* für einen Meißel, womit man das Elfenbein aushölte. Da nun die Bildgrabekunst mit der eigentlichen Malerei nicht zusammengehört; da überdem dieser Schriftsteller sich

auf weiter keine Erklärung einläßt, so lassen wir es bei der bloßen Anzeige seiner unrichtigen Meinung bewenden.

## 3.

Alle enkaustischen Gemälde, auf allen Arten von Tafeln, setzten also eine Masse voraus, welche man entweder enkaustisch mit Feuer behandeln konnte, oder die ihrer Natur nach, trockenbar waren. Wie wollten wir sonst die Stelle des PLUTARCHS erklären, wenn er sagt: daß man schwarze Züge auf weissen Grund, und weisse oder goldne Züge auf schwarzen Grund zeichnete. „ Διο καὶ ἡ ἀπο μελανοῦ γραφή ἐν λευκοῖς τοῖς ὑποδοχομένοις γίνεται ἡ δὲ λευκο-  
„ γραφία, καὶ χρυσογραφία τουπαντίον ἐν μελαί “ <sup>o</sup>). Dieses konnte sehr füglich nach linearischer Art geschehen. Was war aber diese Masse, und woraus bestand sie? Diefes werde ich nur kurz beantworten.

Eine jede einfache, oder zusammengesetzte Masse, von Harz und ölärtigen Theilen, die zuerst entweder geschmolzen, oder weich war, im Verfolge aber hart, trocken, und ohne alle andere gewaltthätige Behandlung unauflösbar wurde, nennen wir eine enkaustische Masse. Gleichviel ist es, ob man dabei irgend Feuer, oder nicht anwendete. Zu dieser Gattung gehören alle Harze, wie die Natur sie liefert, alle trockenbare Oele, und dergl. welche die Alten „enkaustisch“ nannten.

## 4.

Wir eilen nun zum Ende, und es bleibt uns nichts hinzuzusetzen, als daß der Leser, dem daran gelegen ist, noch erfahre, daß die Alten vermuthlich die Kunst verstanden, das punische Wachs mit gewissen trockenbaren Oelen und Harzen zu versetzen, welche es zu verdünnen nöthig waren.

Dieses Wachs litt eben so gut einen Zusatz von Wasser; und Oel und Wasser vermischten sich gerne durch Vermittlung dieses Wachses, dem seine

---

<sup>o</sup>) PLUTARCH.

Festigkeit benommen war. Hier bedurfte es nur bei einigen Verfahrensarten des Feuers, deren PLINIUS ausdrücklich Erwähnung thut, nemlich bei den Schiffen und Wänden, wenn letztere den Schein des Marmors haben sollten. Aber dieses, und alles was die enkaustische Masse der Alten leistete, leistet auch das Wachs, welches CALAU erfand. Wir haben durch Versuche, und mündliche Nachforschungen die Art glücklich entdeckt, wie man es enkaustisch anwendet. Ich bin in dem Besitze eines Bildnisses unsers höchstseligen Königes, auf einer Alabafterplatte. Die ganze Behandlung liegt in dem Auftrage dieser Wachsmasse, welches seiner Natur nach, zu einer so dauerhaften Festigkeit trocknet, daß keine Feuchtigkeit, keine Luft, und nur die gewaltthätigsten Bemühungen, die Malerei zerstören kann.

## 5.

Noch bin ich im Besitze von zwei Köpfen, welche auf Thonerde gemalt und eben so unzerstörbar sind. Die Behandlungsart ist, der schon bekannten Angabe CALAU'S zufolge, diese: Man nimmt Email- oder Porzellanfarben, oder wenn man einfach verfahren will, Erdfarben mit klargestoßenem Glase oder Bergglätte vermischt, versetzt sie mit dem eleodorischen Wachs, reibt einige Tropfen Terpentin- oder Lavendelöl dazu, und verdünnet die Farbe mit etwas Wasser. Hiermit bemalt man entweder eine Platte, oder Geschirr, und stellt es unter eine Muffel, welche man mit glühenden Kohlen bedeckt, und zwei bis drei Stunden glühen läßt. Durch dieses Verfahren schmilzt das Wachs und Farbe, ohne zu fließen, ein, und thut den herrlichsten Effekt des Porzellans. Mit dieser Masse kann man auf thonerne Gefäße, mit und ohne Glasur, auch auf einen trocknen gerösteten Grund malen. Eben so gut läßt sich diese Art auf holländische Fliesen und Glastafeln anwenden, und würde so gut bei einer Porzellan- als vorzüglich bei einer Fayencefabrique herrliche Wirkungen thun. Die vorzüglichsten Vorthelle dieser neuen Art der Porzellanmalerei besteht nicht nur in der größern Dauer, Schönheit und Richtigkeit der



linearischen Zeichnung; und der Farbenmischung, sondern auch in der grössern Richtigkeit der Arbeit selbst, indem die ganze mühsame Manier des Punktirens dabei hinwegfällt, dessen Feinheit, bei der linearischen Malerei, der Griffel weit kräftiger ersetzt, zumal bei Gewändern; und da überhaupt die ganze Masse so beschaffen ist, daß sich alles fast von selbst auf die feinste Art verschmelzt. Man ist auch dadurch im Stande, die größten Gegenstände auszuführen, die man bisher nicht wagte, oder wenigstens ohne die größte Mühe und Zeit, und aus Furcht, es nicht bezahlt zu erhalten, nicht wagen konnte.

Eine ähnliche Verfahrensart wendete CALAU auf seine nachgeahmte etruskische Gefäße an. Mit seinem Wachse und einem enkaustischen Firnis brachte er Gefäße zu Stande, die jenen dem ersten Blicke nach ähnlich waren. Selbst giebt seine dazu verwendete Erde, wovon wir noch reden werden, den Gefäßen eine Leichtigkeit, wodurch sie sich von den etruskischen Gefäßen der Italiener unterscheiden, und den leichten etruskischen sich zum Theile nähern. Er bemalte sie linearisch und gab ihnen einen so dünnen, glänzenden Ueberzug, daß sie wie überhaucht zu seyn schienen, und nicht das Harte einer Glasur hatten.

## 6.

Noch müssen wir ein Wort über die eigentliche Plastik, nach CALAU's Art, reden. Er erfand nemlich eine plastische Masse, in welcher sich halberhobene Arbeiten, nach Art von Gemälden, auf Tafeln verfertigen lassen, die aber einen großen Meister bedürfen, um zu gefallen.

Man nimmt eine gekochte Ertoffel, zieht die Schale ab, und zwar ganz rein, reibt sie sodann auf einem Reibestein ganz fein, so verwandelt sie sich in eine zähe Masse. Hierzu mischt man einen Zusatz von feinem eleodorischen Wachse, und zwar halb so viel, als die Masse der Ertoffeln beträgt. Dieses wird mit derselben untereinander gerieben. Ist dieses nun gänzlich mit einander vermischt, dann knetet man so vielen fein pulverisirten Gips und weißen Thon darunter, als möglich ist. Diese Masse ist äußerst gut und haltbar zu halberho-

benen Arbeiten, doch nur zu solchen, welche keinem Regen ausgesetzt, und wie gesagt, auf Tafeln, als Gemälde angebracht sind. Man kann dieser Masse aber auch die Dauer im Regen geben, wenn man Malerfirnis und Leinöl darunter mischt. Will man sie aber zu grössern Sachen, als Marmor- und Steinfugen zu verbinden, anwenden, so knetet man so viel möglich Staub von Marmor oder Sandstein darunter, versetzt es ebenfalls mit Firnis und Oel: dann thut es die besten Dienste.

## 7.

Aber alles übertrifft sie, wenn sie zu Büsten angewandt wird. Vorzüglich thut sie einen grossen Effekt, wenn man rothen Sandstein - Staub, der nicht allzufein ist, darunter knetet, und die Masse in Formen abdrückt. Das beste Auge vermag bei dem Anblicke die Büste von dem wirklichen Sandsteine nicht zu unterscheiden, so frappant ist die Aehnlichkeit. Es wird keinem wirklichen Künstler schwer werden, ohne Weiteres diese Masse noch auf viele Gegenstände, sowohl der Kunst, als der Bedürfnisse anzuwenden, da sie zu vielem tauglich ist.

## 8.

Aeusserst zu beklagen ist es, daß die schönsten Probestücke aller erzählten Versuche, und fast alle, so sehr nach dem Tode CALAU'S zerstreut wurden, daß es dem Verfasser dieser Schrift unmöglich wurde, mehrere aufzufinden, als er benannte.

Was die Anwendung der Enkaustik auf Wände betrifft, so soll sich, dem Vernehmen nach, bei Herrn WEGUELIN, auf der Insel in Berlin, ein nach Art einer Grotte gemaltes und bearbeitetes Badezimmer befinden.

Die Behandlung der CALAUISCHEN Wachsmalerei äussert sich auch ganz vortrefflich in den schon angezeigten Stücken des Herrn Münzmeister NELKERS, besonders einer DIDO, welche mein Freund RODE gemalt hat. Es ist wahr, die Wachsmalerei ist so kräftig nicht wie jene mit Oel, indessen hat sie etwas Eignes, Sanftes und Gefälliges in ihrer Art, welches sie sehr angenehm macht.

Dies ist alles, was ich nach CALAU's Idee, welche er dem Publicum schon in einem gedruckten Bogen mitgetheilt hat, und die er zwar nicht erfand, aber doch nach HARDUIN verbesserte; und nach meiner geringen Bekanntschaft mit den Stellen der Alten die hievon schrieben, mittheilen konnte.





## IX.

### KURZE PARALELLE ZWISCHEN DER KUNST DER ALTEN UND NEUEN.

#### I.

Die Kunst des Malers und Bildhauers verdient unter den schönen Künsten, mit allem Recht; jene ausgezeichneten Vorzüge, womit der Beifall aller Stände, von Königen, bis auf die, welche Gefühl für sie haben können, auf ihre Seite trat. Es ist nichts natürlicher, als daß die deutliche Darstellung idealisch zusammengetragener Schönheiten der Natur, welche in einem einzigen Gegenstande vorgestellt werden, lebhaftere Eindrücke auf den Kenner, und überhaupt auf

jeden machen, der Schönheit, richtige Verhältnisse, Präcision, Correktheit, lebendigen Ausdruck, und dergleichen Dinge mehr zu beurtheilen versteht. Die Dauer, welche der Künstler seinen Werken geben zu können das Glück hat; der glückliche Umstand, daß sie beständig und zu allen Zeiten, ohne Mühe dem Auge alle ihre Reize entfalten; Vorzüge, worauf weder Poesie noch Tonkunst so ausgebreitete Ansprüche haben: und noch so manches erheben sie über die andern Künste. Wenn auch Poesie und Dichtkunst; wenn RAMLER, BÜRGER, u. s. w. wenn GRAUN, HÄNDEL, PERGOLESİ, die innerste Tendenz des Gefühls reizen, so schwächt jeder kommende gute Gedanke, jede neue gleich gute Stelle, die Stärke der Alten; und Leser und Hörer werden von Gedanke zu Gedanke, von Tönen zu Tönen, so rasch, so geschwinde, so vielfältig dahingerissen, daß man am Ende mehr unter der Fülle abwechselnder Schönheiten erliegt, als daß man jede einzelne derselben fühlte. Und so tief greift auch der Eindruck der letztern nicht in die Seele; stellt kein so deutliches, anschauliches Bild in das Gedächtniß, das gleich dauerhaft, gleich unauslöschlich in demselben haftet, als die Gegenstände des reinsten, und am leichtesten fassenden Sinnes, des Auges. Sie sind nicht so sehr jener Einheit und Simplicität der Darstellung fähig, welche der Eindruck der Gemälde und Bildsäulen bewirkt: sie heben sich gewöhnlich unter einander in Summen von Verschiedenheiten, Mannigfaltigkeit, und Arten, indes letztere nur einzelne Hauptideen in einen Brennpunkt gleichsam zusammendrängen, wo sie der Blick als ein Ganzes übersehen kann; und selbst ihr Detail, weil es seiner Prüfung sich nie entzieht, und immer gleich und ähnlich sich vorstellt, leichter zu beurtheilen ist.

## 2.

Künstler und Dilettanten theilten sich bisher in ihrem Urtheile, über den Werth der Kunstwerke alter und neuerer Zeit. Die Einbildungskraft, welche sich gewöhnlich bei Beurtheilung des Schönen ins Spiel mischt, riß oft den einen auf diese, andere auf jene Seite. Sie bewirkte Illusionen und Täuschungen; ver-

kannte oft wirklichen Werth, und gab minder großen Werken vor den größten den Vorzug. So sah WINKELMANN (wovon hernach ein mehreres) nur das Alte als schön an; und seine Illusion brachte ihn so weit, daß er ein Gemälde von MENGES, womit *CASANOVA* sein entschiedenes Gefühl für die Antique prüfte, für ein ächt griechisches Stück ansah, was wohl nicht geschehen seyn würde, hätte er den Verfertiger desselben sogleich erfahren. Aber woher kam der übertriebene Credit der Alten vor den Neuern, wenn man nemlich ihre Werke gegen einander hält? Vielleicht mit daher, weil diejenigen welche über beider Kunstwerke schrieben, mehr Theoretiker, mehr Dilettanten, als praktische Künstler waren. Dieses war wenigstens größtentheils der Fall. Hierzu kam noch, daß der Gelehrte schon in den Schulen von jenen großen Meisterstücken Griechenlands hörte; daß man sie viele Jahrhunderte hindurch gelobt, und immer einer dem andern nachgerühmt hatte; indess die neuen Werke ihrer Jugend halben, noch unbekannt waren, und mit einer demüthigen Bescheidenheit auftreten mußten, damit sie nicht das Gewicht der Alten niederdrückte, und einer ewigen Vergessenheit ausstellte. So tyrannisirte der Credit, in welchen die alten Werke sich so lange gesetzt, und in welchem sie sich erhalten hatten, die Neuern, und es wurde ihnen schwer aufzukommen. Dies geht so weit, daß man noch jetzo zur Schande des guten Geschmacks, oft ein mittelmäßiges antiques, oder dafür ausgegebenes Stück, hundertmal besser bezahlt, als die Werke der besten Neuern. *PIGAL*, *ROUBILLAC*, *TASSART*, und andere große Männer, welche jene oft weit übertreffen, erhalten von den vorgegebenen Kennern kaum so viel für das Werk vieler Jahre, als jene Werke einiger Monate geschätzt werden. Alles drängt sich zwar an den großen Künstler, und indem es ihm für sein Meisterstück einige hundert Gold- oder Silberstücke, als eine wichtige Belohnung darreicht, bezahlt es unter seinen Augen dreimal so viel für einen antiken Cameo, in der italienischen Fabrique verfertigt, und macht seine Protektion, durch die darneben stehende Sottise dem Künstler verächtlich, der

dann mehr für sich und kältere Nachkommen arbeitet, als für Belohnung und schiefe Beurtheiler.

## 3.

Wir sind zwar nicht in Abrede, daß die Bildhauerkunst der Griechen einen sehr hohen Grad erreicht habe; indessen glauben wir nicht zu vermessen zu seyn, wenn wir sie für erreichbar, und in einigen Stücken für übertreffbar halten. Sollte sich wohl im Ernste, der HEILIGE ANDREAS des FRÄNZ FIAMENGO in St. PIETRO, nicht neben die Stücke der Alten, mit allem rechtlichen Anspruche dazu, hinstellen lassen? und ist es etwa unwahr, daß dieser große Meister alle griechischen übertraf, wenn er Kindergestalten arbeitete, welche die Alten nicht im zarten Alter, wie es scheint, so vorzustellen verstanden, wie er? In diesem Stücke blieben sie überhaupt hinter diesem Meister zurück, und lieferten nie etwas Großes. Es ist eine schlimme, schlimme Sache um die Brille des Vorurtheils.

So ehrwürdig auch das Alterthum ist, so wird es mir der Geist der Illusion unserer Zeiten vergeben, wenn ich diesen großen Alten wenigstens einen deutschen Künstler an die Seite setze, nemlich unsern SCHLÜTER. Wer unter allen Kennern, welcher die Statue des großen Churfürsten, dieses großen Meisters, mit unpartheiischem Blicke ansah, wer hat daran irgend einen Fehler gefunden? Das schönste Pferd des Alterthums, das von allen Menschen so bewunderte Pferd des MARC AURELS auf dem CAMPIDOGLIO <sup>1)</sup>, hat für den, welcher Pferdeschönheiten zu beurtheilen versteht, große Fehler, wie ein neuer Reisender sehr richtig bemerkte, und wird weit von dem Werke unsers SCHLÜTERS übertroffen. Die neuern Werke des GIRARDON, der seinen LUDEWIG XIV. eine Perücke auf den Kopf setzte, indessen er ihn in römischem Kostume kleidete; die Bildsäule HEINRICHS IV. zu Pferde, welches einen sogenannten Ratzen-

---

<sup>1)</sup> Briefe auf einer Reise durch Italien.

schwanz hat, und doch so sehr bewundert wird; Fehler an der Statue CARLS I. in CHARRING-CROSS zu LONDON, und anderer; BERNINI'S CONSTANTIN; GIBBONS CARL II.; RICCIARELLI'S LUDEWIG XIII., und aller Andern; alle diese Werke bleiben doch gewiss weit hinter dem Werke unsers SCHLÜTERS zurück, welches wohl unstreitig das schönste ist, was in dieser Art hervorgebracht wurde. Herr BECKER irrt sehr, wenn er in seinem Traktate *vom Costume an Denkmälern* <sup>2)</sup>, den Kopfschmuck FRIEDRICH WILHELMS mit der Perücke LUDWIGS XIV. zusammensetzt, da es nur eines Blicks bedarf, sich zu überzeugen, daß auf SCHLÜTERS Statue, ein natürlich sich kräuselndes Haar vom Kopfe herabläuft, und ungezwungen in den Nacken spielt.

Aber alles was je das Alterthum in dieser Art lieferte, übertreffen seine Larven sterbender Menschen, welche sich in dem Hofe des Zaughauses zu BERLIN finden, und welche mein Freund RODE so meisterhaft radirt hat. Hier ein Kopf im stillen letzten Hinbrüten des Todeskampfes; da ein anderer im letzten Punkte des schrecklichsten Gefühls von Schmerzen; dort ein anderer mit allen gräßlichen Zuckungen der Todeskrämpfe; wieder einer, dem rasender Schmerz die sterbenden Augen zum Kopfe herausdrängt, und der in wildem Geschrei zum letztenmale den Mund weit aufstößt; wieder ein anderer, stiller, und im letzten Augenblicke des Hinscheidens, nur um Stirn und Nase noch das tiefste Gefühl eines Schmerzes, den ganz auszudrücken die erschöpften Kräfte versagen; und so überall ein treffendes Bild eines verschiedenen Todes, welches das Gefühl des Sehenden schauerhaft überläuft, daß ihn nur das in seinem ganzen weiten Umfang erregte Gefühl von der Wahrheit und Schönheit dieser Stücke urtheilen läßt. Eins wünschte ich schon oft, so vergebens auch mein Wunsch ist; nemlich zu sehen, wie würde der Mann, der den Tod so treffend zu bilden wußte, wie würde der LAOKOONS Schmerz gebildet haben? Etwa schlechter den AGE-

---

<sup>2)</sup> BECKER. am angef. Orte. S. 29.



SANDER, POLIDOR und ATHENODOR? Man urtheile aus der, diesem Kapitel vorgedruckten Zeichnung eines sterbenden, ob SCHLÜTER etwas in dieser Art zu liefern im Stande war?

## 4.

Man halte nun die Larven der Alten dagegen, die grösstentheils mehr scheussliche, als natürliche Gestalten; ein üppiger Auswuchs verirrter Ideen, als richtige Vorstellung find. Dies war nicht der einzige und ganze Umfang der Kenntnisse unsers SCHLÜTERS. Wir haben einige halberhobene Arbeiten am königlichen Schlosse zu BERLIN von ihm, worin er den ganzen Verdruss eines gekränkten Meisters mit aller Kunst auszudrücken verstand. Wir haben die Abbildung einer derselben diesem Werke zur Verschönerung beigelegt, welche dem Leser nicht entgangen seyn wird. Die nähere Nachrichten dieser und andrer Kunstwerke SCHLÜTERS werden unsere Leser in der vortrefflichen Beschreibung von BERLIN und POTSDAM, von Herrn NICOLAI, finden, so wie eine nähere Anzeige von SCHLÜTERS Schicksale. Dieser grosse Mann wurde soweit verkannr, dass fogar — — den Namen dieses Meisters auf den Zeichnungen löschte, welche wir ihm zu verdanken haben; und so weit verfolgte ihn der Neid seiner unedlen Nebenbuhler, dass fast alle Ueberreste und alle Zeichnungen von seiner meisterhaften Hand verlohren giengen.

## 5.

Und wenn wir nun SCHLÜTER'S, NAHL'S, FIGAL'S, BERNINI'S, FIAMENGO'S und andere, neben jenem APOLLO, LAOKOON haben u. s. w. welche selbst unter den griechischen Werken Ausnahmen machen; warum verkennt man die Würde grosser Talente, und niedrigt sie deshalb herab, weil sie nicht ein Alter von Jahrtausenden zählen? Eine elende egyptische Antique <sup>3)</sup>,

---

<sup>3)</sup> Der Ritter MENGES urtheilt sehr hart, und doch zum Theile richtig hierüber, wenn er sagt, dass die Egypter viel zu dumm und unwissend gewesen wären, als dass sie Dinge

die der Verwendungskosten nicht würdig ist, hat einen Werth in den Augen vieler Kunstsammler und sogenannten Kenner, daß sie höher gehalten werden, als das schönste in gleicher Art, von der Hand eines Neuern. Wir wollen gerne den Alten ihre unverkennbare GröÙe lassen; aber es ist uns doch gewiß nicht zu verargen, wenn wir glauben, daß nicht das Künstlergenie mit den Alten so sehr ausgestorben sey, daß nicht ihres gleichen sollten gewesen seyn, und noch entstehen.

Man wende uns nicht ein: die Neuern studiren die Kunst von den Alten! Dem Künstler ist es nur zu bekannt, daß das übertriebene Studium der Bildsäulen eine kalte und harte Manier in die Malerei überträgt, wie man an PIETRO TESTA, und denen bemerkt, die sich bloß nach dieser Art bilden. Ein mäßiges Studium der Antique, und ein unablässiges der schönen Natur, müssen unstreitig größere und bessere Meister bilden, als ein Studium, das aus lebendigen Bildern, Bildsäulen ähnliche Gegenstände macht; Fehler, welchen sich wirklich **POUSSIN** und **MICHEL-ANGELO** ausgesetzt haben. **TITIAN** peitschte mit Recht das Uebertriebene in der Nachahmung der Antique, besonders der Bildsäulen, in jener Zeichnung der Gruppe des **LAOKOONS**, welche herumstehende Affen nachzeichnen. Man sehe noch hierüber, was **MENGES** von den Fehlern dieser und anderer Künstler, welche die Bildsäulen zu sehr studirten, in seiner Werke an vielen Orten sagt.

## 6.

Nirgends aber, wenn wir auch in Rücksicht der Bildhauerkunst den Griechen alles einräumen wollten, was der fanatischte Bewunderer derselben nur fordern könnte, nirgends geschieht den neuern Künstlern mehr Unrecht, als in den Werken der Malerei. Die besten Stücke der Malerei der Alten, welche zu

---

hätten hervorbringen können, die nicht ungestaltet und grob ausfielen. S. dessen hinterlassene Werke, I. B. S. 266.

PORTICI stehen, sind noch immer nach dem eignen Geständnisse des Ritter MENGES nicht ganz vollkommene Werke. Die Monogrammen auf weissen Marmortafeln sind, wie er sagt, in Ansehung der Profile, von mittelmässiger Schönheit; übrigens sehe man ihnen die Kindheit der Kunst vollkommen an <sup>4)</sup>. Aus andern herkulanischen Stücken schliesst er nunmehr auf die Vortrefflichkeit der mit den Bildhauern zugleich vorhandenen Maler, und setzt einen unbeschreiblichen Grad der Schönheit derselben voraus <sup>5)</sup>, worin ich seiner Meinung unmöglich beizutreten kann. Lässt sich aber dieser Schluss mit der Behauptung desselben vereinigen, dass nemlich die Bildhauerkunst unter den schönen Künsten (was wohl kein Aesthetiker zugeben kann, sobald von allen schönen Künsten die Rede ist) die älteste sey <sup>6)</sup>. Konnte sie ohne Zeichnung so grosse Fortschritte machen, was MENGES an einem andern Orte nicht zu glauben scheint <sup>7)</sup>, woher entspränge die gleichzeitige Vortrefflichkeit der Malerei, da erstere sich Jahrhunderte hindurch schon ausgebildet, und letztere vor APELLES, oder dem Zeitalter ALEXANDERS, noch mit allen Unvollkommenheiten zu streiten hatte. Und auch noch zu APELLES Zeiten bediente man sich der mit einer plastischen Masse überzogenen Tafeln, wie wir schon gesehen haben, und wie PLINIUS deutlich sagt. Sollte wirklich der Mißverstand, dass die Umriffe der herkulanischen Stücke Pinselzüge seyen; welche freilich eine grosse Fertigkeit und Vollkommenheit der Kunst voraussetzen würden, nicht dieses Vorgeben satzfam widerlegen, und unsere Meister nicht in die Würdeiedereinsetzen, welche sie verdienen? Die Stücke unseres RAPHAELS, und vieler grosser Meister aller Schulen, wenn sie der unbefangene Verstand richtet, müssen jene Stücke, die als Seltenheiten grossen Werth haben mögen, welche auch unverkennbare Schönheiten

<sup>4)</sup> MENGES, am angef. Orte, S. 277.

<sup>6)</sup> MENGES, S. 265.

<sup>5)</sup> Ebend. a. angef. Orte, S. 281-283.

<sup>7)</sup> Ebend. S. 281.

Schönheiten besitzen, doch wohl wenigstens gleich gerechnet werden können; oder es schiene, als wäre mit den Alten, alles Künftlertalent das ihnen gleich kommen könnte, zugleich auf ewig hinweggestorben.

## 7.

Ja, sagen viele, die Alten hatten schönere Muster, wonach sie ihre Ideale bildeten; das Studium des Nackenden war bei ihnen freier und mehr studirt; und den Neuern fehlt dieses. Freilich wohl zum Theil. Indessen übertreibt man auch dieses unstreitig. ZEUXIS fand unter allen Märgen in AGRIGENT (dem heutigen GIRGENTI) keine einzige, welche ihm allein zum Muster seiner HELENA dienen konnte, sondern wählte sich aus allen Schönen von AGRIGENT, die fünf schönsten <sup>8)</sup>. Und gewifs war dies derselbe Fall mit der VENUS ANADYOMENE des APELLES, obgleich PLINIUS <sup>9)</sup> und ATHENÆUS <sup>10)</sup> sagen, ersterer, daß sie nach der CAMPASPE, letzterer, daß sie nach der PHRYNE entworfen sey. GIRGENTI hat auf die heutige Stunde denselben Himmelsstrich, welchen es zu der Zeit ZEUXIS hatte, und folglich noch dieselben Einflüsse auf die Schönheit des menschlichen Körpers. Es kann also der jetzigen Zeit eben so wenig an schönen Mustern fehlen, als den Alten.

Oder besteht etwa das IDEAL eines alten griechischen Künstlers außerhalb den Grenzen der Natur, wie manche sehr übel unterrichtete Künstler sich einbilden? Eine grössere und unphilosophischere Meinung könnte nicht leicht gedacht werden. Das Ideal besteht, wie jedermann zugiebt, aus der Summe detaillirter Schönheiten der Natur, welche in ein Objekt zusammengetragen werden. Unnatürliche Schönheiten sind so weit entfernt, den Namen des regelmäfsig Schönen zu verdienen, als ein Ungeheuer, welches aus dem detaillirten Schönen unter

---

<sup>8)</sup> PLIN. Hist. nat. lib. 35. cap. X. sect. XXXVI. § 2, pag. 692. CICERO de inventione Rhetor. vol. I. lib. 2. §. I. pag. 206. 207. Edit. Bipont. opp.

<sup>9)</sup> PLINIUS, l. c. cap. XI. sect. XXXVI. §. 12, pag. 696.

<sup>10)</sup> ATHENÆUS, lib. 13. pag. 591.

sich heterogener Gegenstände gebildet wäre. Eine Figur mit dem schönsten Efelkopfe, den schönsten Händen, dem schönsten Schlangenleibe, und den natürlichsten Bocksfüßen, würde ein solches Ideal seyn, das aber ungeachtet aller Schönheiten des Details, von dem verwirrten Gehirne des Künstlers zeugen müßte, der das Ganze für schön ausgeben wollte. Und doch ist es hier selbst ihm nicht möglich, die Grenzen der Natur in Rücksicht des Details zu übersteigen, weil sich überhaupt in einem menschlichen Kopfe nichts denken läßt, was er nicht in Theilen, oder im Ganzen, durch das Auge wirklich aufgefaßt hätte. Keiner kann also die Natur im Detail übertreffen, so gewiß er sie in der Zusammensetzung zu einem Ganzen verschönern kann.

Ist aber dieses der Fall; sollten denn wirklich die neuern Künstler so gänzlich unfähig seyn, gleichfalls das Detail in ein schönes Ganzes zu ordnen? Sollten sie durch einen bösen Dämon gehindert, nicht aus den Werken der Alten selbst dasjenige für sich beobachten können, was ihnen Schönheit war, und in ihre Verfahrungsart übertragen? Dazu gehörte Neu-Seeländische Stupidität, und eine Unbiegsamkeit die grenzenlos ist, und wovon man unsern besten neuern Künstlern den Vorwurf wohl nicht machen kann.

## 8.

Soviel ist unläugbar, daß die ganz neuern, besonders die italienischen Schulen, von den Zeiten RAPHAELS großen Theiles abgingen, wie in der toscanischen Schule GIOVANNI DI GIOVANNI that, der seiner andern großen Vorzüge ungeachtet, vom gründlichen Style abwich, den MICHEL-ANGELO eingeführt hatte; oder durch PETER VON CORTONA, der alles Studium verachtete, und lediglich auf Composition führte; oder wie ANDREAS SACCHI, der für einen richtigen Grundsatz hielt, kein Gemälde auszuführen, sondern alles errathen zu lassen. Eben so gieng es den bolognesischen und lombardischen Schulen, denn nach JOSEPH DEL SOLE, und CRESPI; nach GIORGONE, TITIAN, PAOLO und TINTORETTO hatten die beiden

Schulen ein Ende. LUCAS GIORDANO errichtete zwar eine neue Schule zu NEAPEL; er studirte aber die CARACCI zu flüchtig; und gieng endlich in den unglücklichen Geschmack des erwähnten CORTONA über, der von keinem ernsthaften Studium etwas, sondern bloß dem Auge geschmeichelt wissen wollte. Aus dieser Schule kam SOLIMENA, dessen Schüler SEBASTIAN CONCA jene Manier zu malen, und jene mehr leichten als guten Grundsätze nach ROM brachte, welche die eigentliche Malerei, wie MENGES sagt, gänzlich zu Grunde richtete <sup>11)</sup>. Selbst RAPHAEL war nicht Herr über seine Gemälde, sondern er mußte dem herrschenden Geiste seines bigotten Zeitalters nachgeben, den Papst bei seinem HELIODOR in dem Tempel zu JERUSALEM, u. dergl. als Zuschauer malen. Freilich hatte er mit der Denkungsart seines Zeitalters zu sehr zu kämpfen, die ihn oft zu widrigen Fehlern dahinriß, wie sein APOLLO auf dem PARNASS, der die Violine spielt; oder wie viele unverdaute crasse Begriffe seiner Gemälde in St. PETER zu ROM, wo Gott der Vater mit der Hand Sonne und Mond an den Himmel setzt, u. f. w. Hiervon ist aber hier die Rede nicht. Wir reden bloß von den Schönheiten einzelner Gestalten, jede isolirt und ohne Gruppierung, wie die Tänzerinnen zu PORTICI. Hierin glaube ich mit Gewisheit behaupten zu können, übertreffen die RAPHAELS u. f. w. die Alten.

## 9.

Und wie leicht sich das Auge gegen die Stücke der Neueren mit Partheilichkeit einnehmen lasse, und wie sehr WINKELMANN und MENGES vorzüglich hierin sich selbst hätten mißtrauen sollen, beweist der Versuch eines berühmten Künstlers CASANOVA, welcher in Uebereinstimmung mit MENGES, diesen großen Mann an der Kette der Illusion soweit in der Irre herumführte, als es der größte Triumph wünschen konnte. WINKELMANN glaubte nicht

---

<sup>11)</sup> MENGES, am angef. Orte. S. 302-304.

nur ein großer Alterthumskenner zu seyn, sondern jedermann wird es mit ihm glauben, da er es an Beweisen hierüber nicht fehlen lies. Indessen riß ihn gewöhnlich seine Vorliebe für Griechenland und die Alten, in den Irrthum, den ich bestreite. Was alt war, befals bei ihm die höchste Stufe des Unerreichbaren. MENGES malte, mir ißt als wäre es ein GANYMED, und CASANOVA zeigte ihn unserm WINKELMANN, als ein gefundenes Stück der Alten. WINKELMANN erkannte es sogleich dafür, brach in Verwunderung und Lob über das Unübertreffbare dieses Stücks aus, welches er den besten griechischen Stücken an die Seite setzte <sup>12)</sup>. Beweist dieses nicht für die Illusion, und wie sehr man den Neuern Unrecht thue, wenn man sie unter die Alten herabsetzt? Bedarf es wohl mehr als kalter Unpartheilichkeit und Entfernung von Vorurtheil, um dieses einzusehen?

## 10.

Die Neuern, unter welchen ich freilich nicht die Feinde des Studiums der Kunst verstehe, übertrafen sogar die Alten. Das meiste was sie uns lieferten, sind einzelne Stücke ohne Gruppierung; und folgen wir der Beschreibung des PAUSANIAS von gewissen zusammengesetzten Stücken des POLYGNOTS, besonders der Reise des ULYSSES in die Hölle: so finden wir so wenig Beziehung der Theile unter einander, daß jede Gruppe desselben wie isolirt, und nur um sein selbst willen dazustehen scheint, besonders wenn wir dem Grafen von CAYLUS, in seiner Auseinandersetzung dieses Stücks, Beifall geben. Würde man aber eine ähnliche Behandlung unsern Meistern in der Kunst zu Gute halten, die den Grundsatz überall anzuwenden suchen „daß nichts ohne Beziehung auf das Andere, in einem Gemälde sich finden müsse“? Ich zweifle. Noch mehr! zugegeben daß die Griechen die Regeln der Perspektive kannten, daß ANAXA-

---

<sup>12)</sup> Nach neuen Nachrichten, welche wir aus ROM erhielten, ist diese Geschichte noch zweifelhaft, und der GANYMED ein wirkliches antiques Stück. *Der Verf.*

GORAS fogar darüber gefchrieben habe; fo ift doch foviel gewifs, dafs fie es fo weit nicht gebracht haben, als die Neuern. Ihre Figuren, welche der Zufall uns aufbewahrte, fchweben mehr in der Luft, nach Art der chinefifchen Stücke, wie zum Beifpiel die fehr übeln des ALEXANDER ATHENIENSIS Nr. I. in den *Pitture del Hercolano*, wo die Figuren AGLAJA, LATONA, NIOBE, PHÆBE und ILEREA, fehr fonderbar, und auffallend fchlecht neben einander geftellt find. Man fehe ihre Malereien auf Vafen und Wänden, um fich zu überzeugen, wie wenig fie davon verftanden, die Figuren anders als in geraden Reihen neben einander zu ftellen, und wie fehr es ihnen mißglückte, wenn fie fie hinter einander brachten. Und diefs dünkt mich um fo wahrer zu feyn, da ANAXAGORAS, welcher die Regeln der Perfpektive in ein Syftem gebracht haben foll, 128 Jahr vor ALEXANDER DEM GROSSEN und der blühendften Zeit der Kunft lebte, und noch vor POLYGNOT und PHIDIAS, vor welchen keine grofse Meifterftücke geliefert wurden. Hier würden, wenn diefes der Fall wäre, Kunft und Wiffenfchaft Hand an Hand gegangen feyn, und fich vervollkommet haben, welches man zum Theile behauptet, fo fehr die Erfahrung und noch vorhandene Stücke diefer Behauptung widerfprechen.

Hier könnten wir zwar den Alten wahre Gröfse in der Behandlung des Details oder beffer einzelner Figuren nicht abfprechen, wovon wir auch weit entfernt find, aber diefs wird den RAPHAELS, TITIANS und anderen, nicht zum Nachtheile gereichen. Man halte gegen diefe Stücke, TINTORETS Gemälde in der Capelle CONTARINI, und dem Pallafte TOFFETTI zu VENEDIG; man vergleiche damit PETRUS den MARTYRER von TITIAN, oder die Stücke von PAUL VERONESE, in den Kirchen des heil. ZACHARIAS und GEORGS zu VENEDIG, und fein ABENDMAHL im Refektorio der Mönche UNSERER LIEBEN FRAUEN *DEL MONTE VINCENTE*; den heil. HIERONYMUS zu PARMA, von CORREGGIO; man vergleiche damit RAPHAELS und ANGELO's Gemälde im VATICAN, und MENGs Werke im Saale der Hand-



schriften ebendasselbst; man vergleiche diese, und so viele andere Meisterstücke der Kunst, mit den Werken der Griechen, und ziehe davon ab, was die Liebhaberei der Griechen und Römer, die bis zur Ausschweifung eben deshalb gieng, weil des Guten in der Malerei zu ihrer Zeit nur wenig war, der Beschreibung zusetzte; man halte die Stücke selbst gegeneinander, und entscheide! Ich zweifle sehr, daß selbst APELLES die Athenienfische Schule besser würde gemalt haben, als RAPHAEL, oder besser haben ausführen können. Wir verstehen sie zu schätzen; aber das verstehen wir nicht, unsere RAPHAELS, und andere, gegen sie zu erniedrigen.

## II.

Noch weiter müssen wir jene Meinung einiger Künstler und Dilettanten rügen, welche behaupten: daß sie sich Ideale denken oder entwerfen können, von welchen nichts in der Natur vorhanden sey. SULZER, dessen Philosophie sonst so entschieden ist, SULZER selbst scheint dahin zu neigen, wenn man in seiner THEORIE den Artikel, IDEAL, liest. In welches Reich von Formen und Vorstellungen kann sich denn wohl ein Maler versetzen, wenn er die Natur, die ihn hienieden umgiebt, mit seiner Schwärmerei so ganz verlassen will? Wo will er den *Fötus* hernehmen, den er zu einer reifen Geburt ausbildet, wenn er das Reich wirklicher und analogisch möglicher Gegenstände verläßt? Er zeige in seinem Ideale das Ueberirrdische, welches in keinem, auch nicht dem kleinsten Detail der Natur anzutreffen sey? Die Majestät vom OLYMPIUS des PHIDIAS, sagt SULZER, war nirgends in der Natur anzutreffen, sondern kam aus dem Ideal des Künstlers. War denn eine sichtbare Gottheit außer derselben anzutreffen? Wohl nicht. War PHIDIAS ein Mensch, der weit über die ganze Natur hinaus, alle Gebiete derselben verlassen, und Formen nicht vorhandener Dinge sich denken konnte? Das wäre gegen alle Philosophie; nach welcher ein Mensch kein nicht vorhandenes Ding, oder ein Nichts, sich auch nicht denken,

vielweniger als Form sich denken kann. Wo nimmt er es also her, als da, wo es zu finden ist, aus der wirklichen Natur? Jedermann wird zugeben, daß die Natur ins Ganze keinen JUPITER von der Majestät besitze, wie jener von PHIDIAS ist; aber auch niemand läugnen, daß sie noch weit größere Züge im zerstreuten Detail, zu einem noch vollkommenern Ganzen, im Schooße ihrer Schönheiten und Charakteristik enthalte, welche einen sorgfältigen Beobachter der kleinsten Nüancen des charakterischen, und einen talentvollen Vereiniger derselben in ein Ganzes erwarten, um sich dem Erstaunen des Kenners darzustellen.

Durch Wahl von Schönheiten, durch ihr Zusammentragen in ein Ganzes, verschönert der Maler einen Gegenstand der Natur; dichtet durch den Zusammenfluß von lauter Wahrheiten im Detail, ein Ganzes in der Einbildung und auf der Leinwand; aber er schafft nichts Neues in der Natur, sondern nimmt von ihr hin, was sie mit so vielem Reichthum ihm darbietet. Ohne den größten Fehler zu begehen, läßt sich die Natur nicht einmal im eigentlichen Verstande verschönern. Heißt Gegenstände zusammenrücken, sie selbst verschönern, oder nicht vielmehr eines durch Gegenstellung eines andern heben? Zeichne das Blatt eines Baumes, entweder nach seiner Gestalt oder Farbe, nicht nach der Natur, sondern einem Ideale, um es zu verschönern (oder besser zu verderben): wer wird es loben, sobald es unnatürlich wird? In der Gestalt? dann ist es kein Blatt mehr. In der Farbe? In welcher hyperphysischen Farbe, die nicht in der Natur wäre, könnte der Idealist denn diese Farbe malen? Da nun die Gegenstände der Kunst alle sinnliche Formen darstellen, so muß doch wohl jeder Theil, der etwas zur Hervorbringung des Ganzen beiträgt, in der Natur wirklich vorhanden seyn, wenn man ihn sinnlich darstellen will. Wo ist es also möglich, die Natur im Detail zu verschönern, da das Uebertreten über die Grenzlinie des Natürlichen, Bombast; und nur das richtige Zusammeneinigen einzelner Schönheiten in ein Ganzes, etwas Gutes hervorbringt? Noch nicht eine einzige Idee des Sinnlichen, oder der Schönheit überhaupt, vermag sich der größte Schwärmer in

der Kunst zu gedenken, was nicht aus wirklichen durch Erfahrung aufgefaßten kleinen Theilen des Ganzen zusammengesetzt wäre.

Aber wie oft täuscht die Natur, sagen einige, und macht uns Erfindung schönerer Ideale nothwendig? Dieses letztere ist als unmöglich schon erwiesen; was das erstere anlangt, so ist bei einer vernünftig gemachten Auswahl, der Fehler mehr an dem, welcher das Model nicht so zu stellen gelernt hat, daß es die herrlichen Effekte einer schönen Natur hervorbringt, als an der Natur selbst. Von Natur ist das Modell das erstemal schüchtern, steif, gezwungen; und wer es sogleich, ehe es an seine Verrichtungen gewöhnt ist, copiren wollte, würde freilich viele Fehler in die Natur selbst übertragen. Das Modell weiß auch gewöhnlich selten, wie, und durch welche Wendungen und Biegungen, es die Attitüde hervorbringen soll, welche der Künstler wünscht. Hier ist es seine Sache, zu drehen und zu wenden, bis er die Natur findet, wie er sie haben will. Und bei dieser Kenntniß wird es ihm nicht leicht fehlen, die größten Schönheiten der Natur zu finden. Aber unrecht ist es doch gewiß, seine Ungeschicklichkeit der Natur aufzubürden, und seinen Mangel an Kenntniß der Stellung der Modelle durch eingebildete Ideale Tüpfeln zu wollen.

Und warum verkennen wir so sehr den Werth unserer großen Männer, deren wir zu unserem Glücke noch viel haben. Wie viel Künstler hatte das Alterthum, die unsern großen MEIL, WEST, REINOLDS, ANGELICA KAUFMANN, SCHMUTZER, u. a., gleich kamen? die so viel Corretheit, Präcision, Geschmeidigkeit, Leben, reine Proportion, Haltung. Studium, mit einem Worte so viel wirkliche schöne Natur, in ihre Arbeiten brachten. Zwar man verkennet diese und andere großen Männer dieser Zeit nicht, aber man schätzt manche, sie nicht erreichende Künstler oft eben so sehr, als den großen Mann, und das ist doch wohl nicht nach Verdiensten geschätzt.

Doch wir brechen hier ab, um die Geduld unsrer Leser nicht zu ermüden. Wir erwarten nicht nur, sondern erbitten uns Zurechtweisung, wenn wir fehlten; denn

denn nirgends find Fehler leichter, als wo es auf mangelhafte Urkunden, unverständliche Nachrichten, und die Berichtigung dunkler Stellen ankommt; und die find leider in keinem Fache zahlreicher, als in der Geschichte der Kunst.















FA3257.1  
Über die Malerei der Alten : ein B.  
Fine Arts Library AVJ2825



3 2044 033 656 810

This book should be returned to the  
Library on or before the last date stamped  
below.

A fine of five cents a day is incurred by  
retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

**NOT TO LEAVE LIBRARY**

